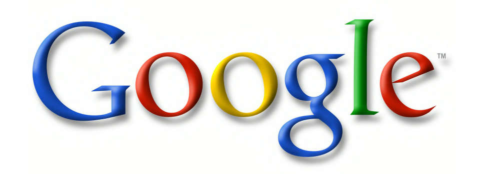
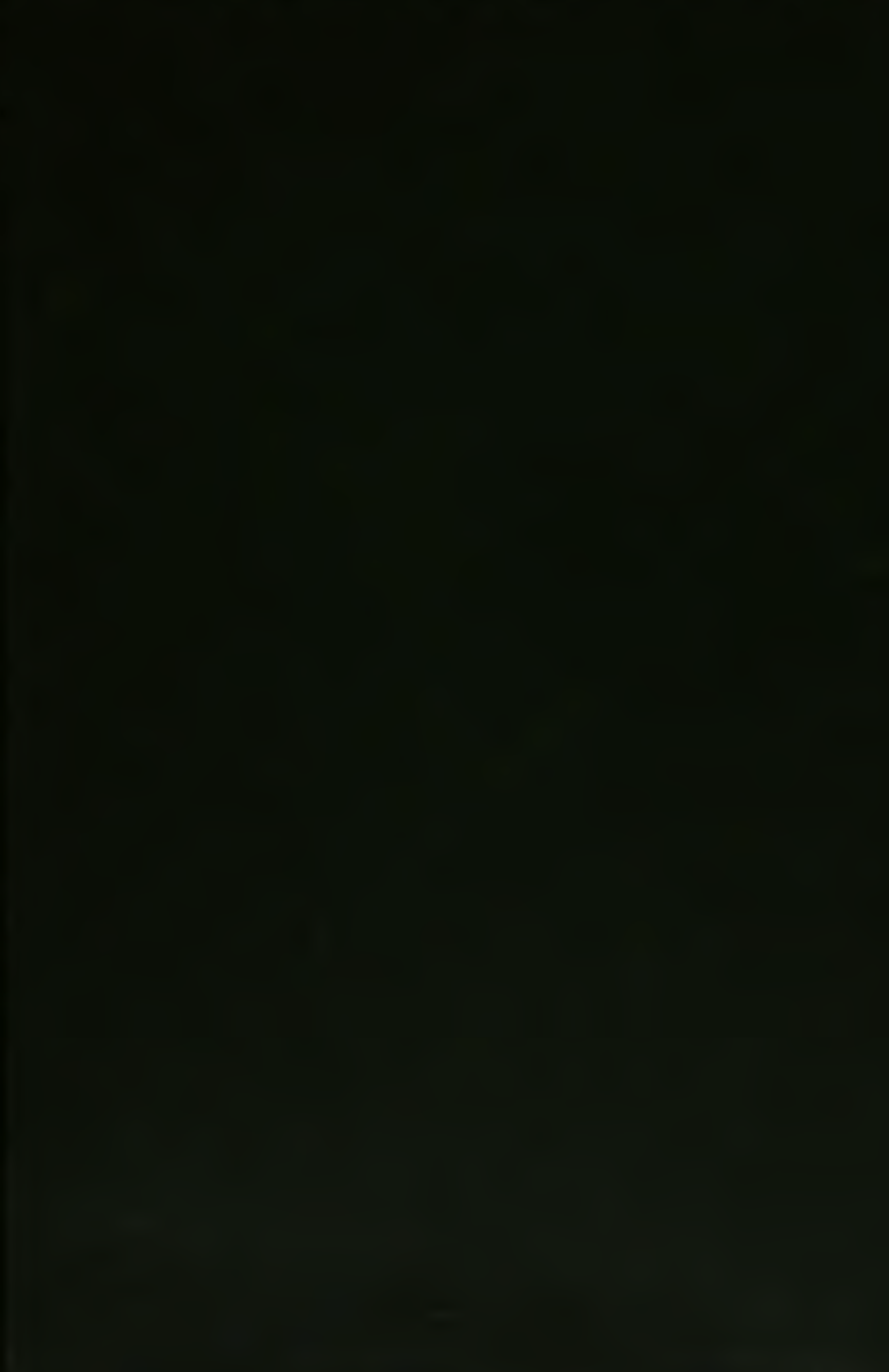
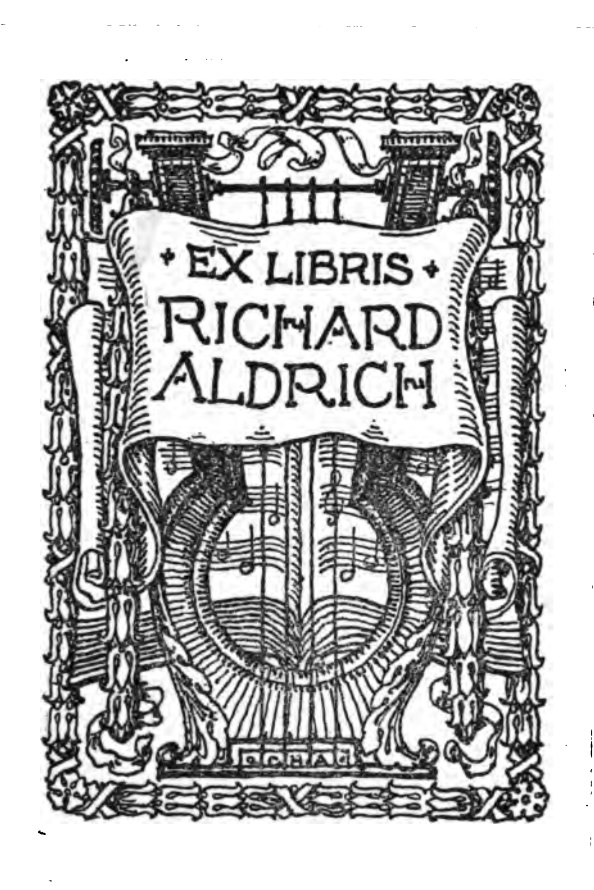
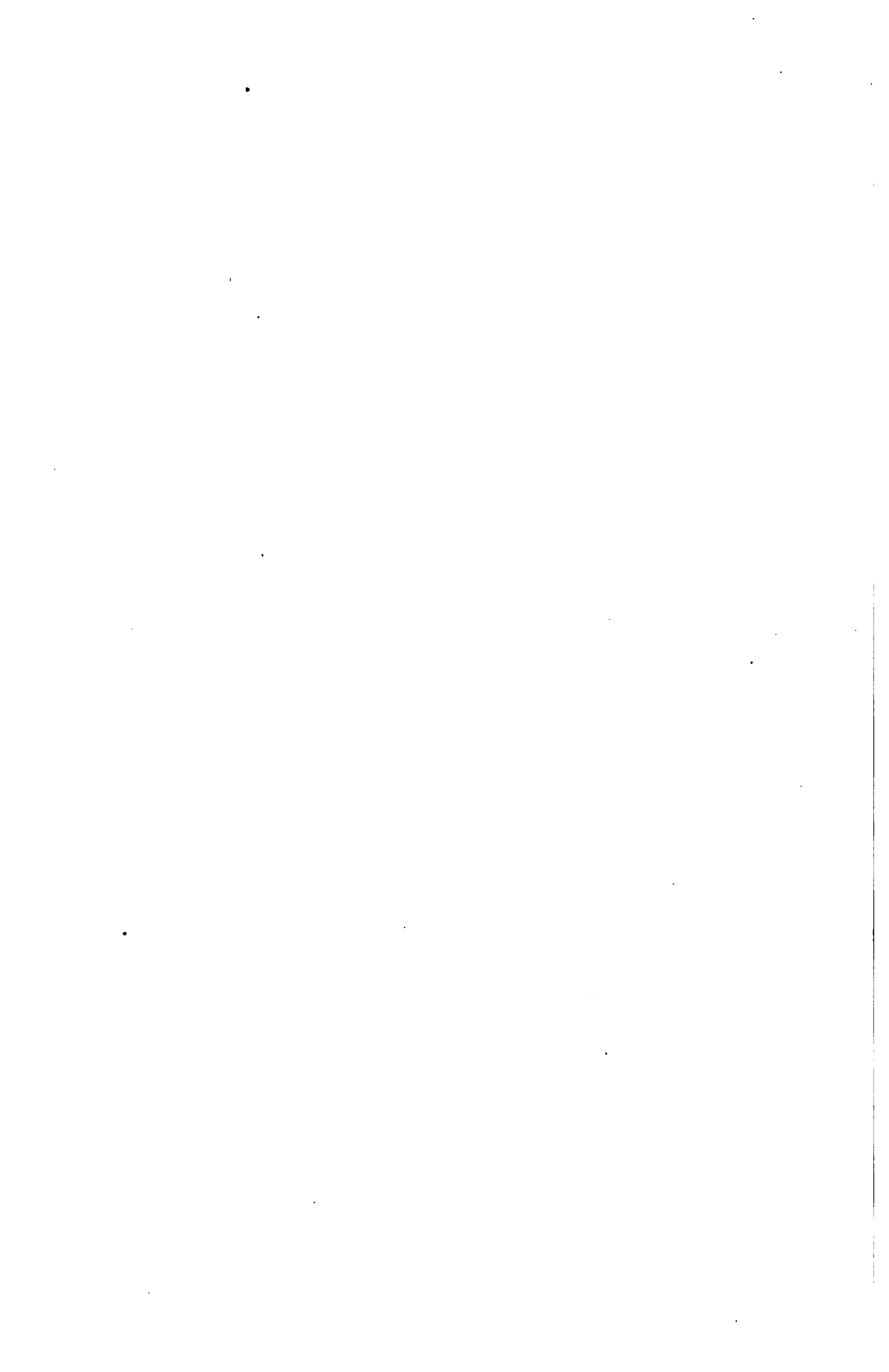
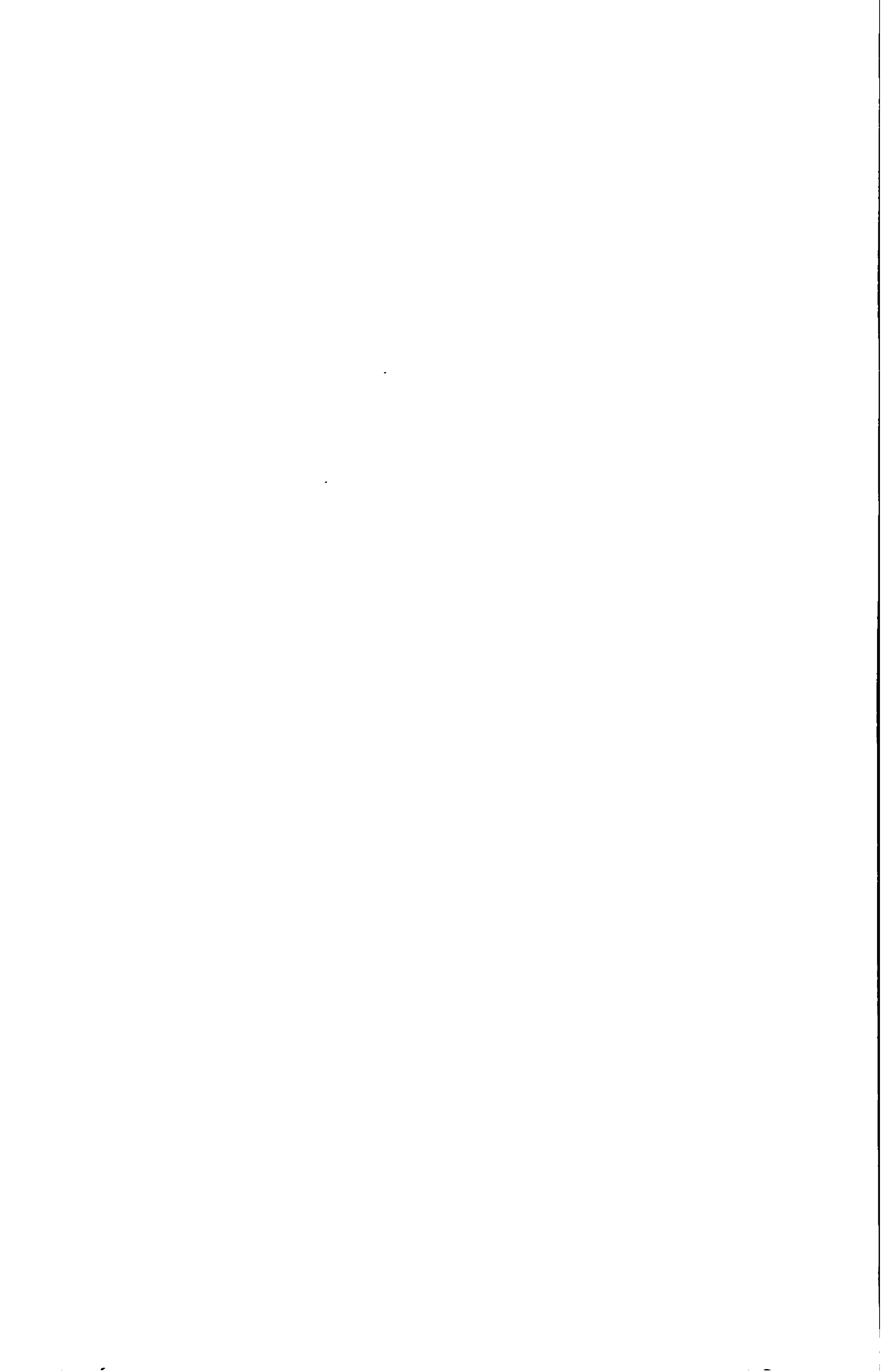





EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH
CHA



Die
Musik Skandinaviens





Mit Genehmigung der Verleger
Elliot & Fry, London.

Die
Musik Skandinaviens

Ein Führer durch die
Volks- und Kunstmusik

von

Dänemark, Norwegen, Schweden
und Finnland bis zur Gegenwart

von

Dr. Walter Niemann

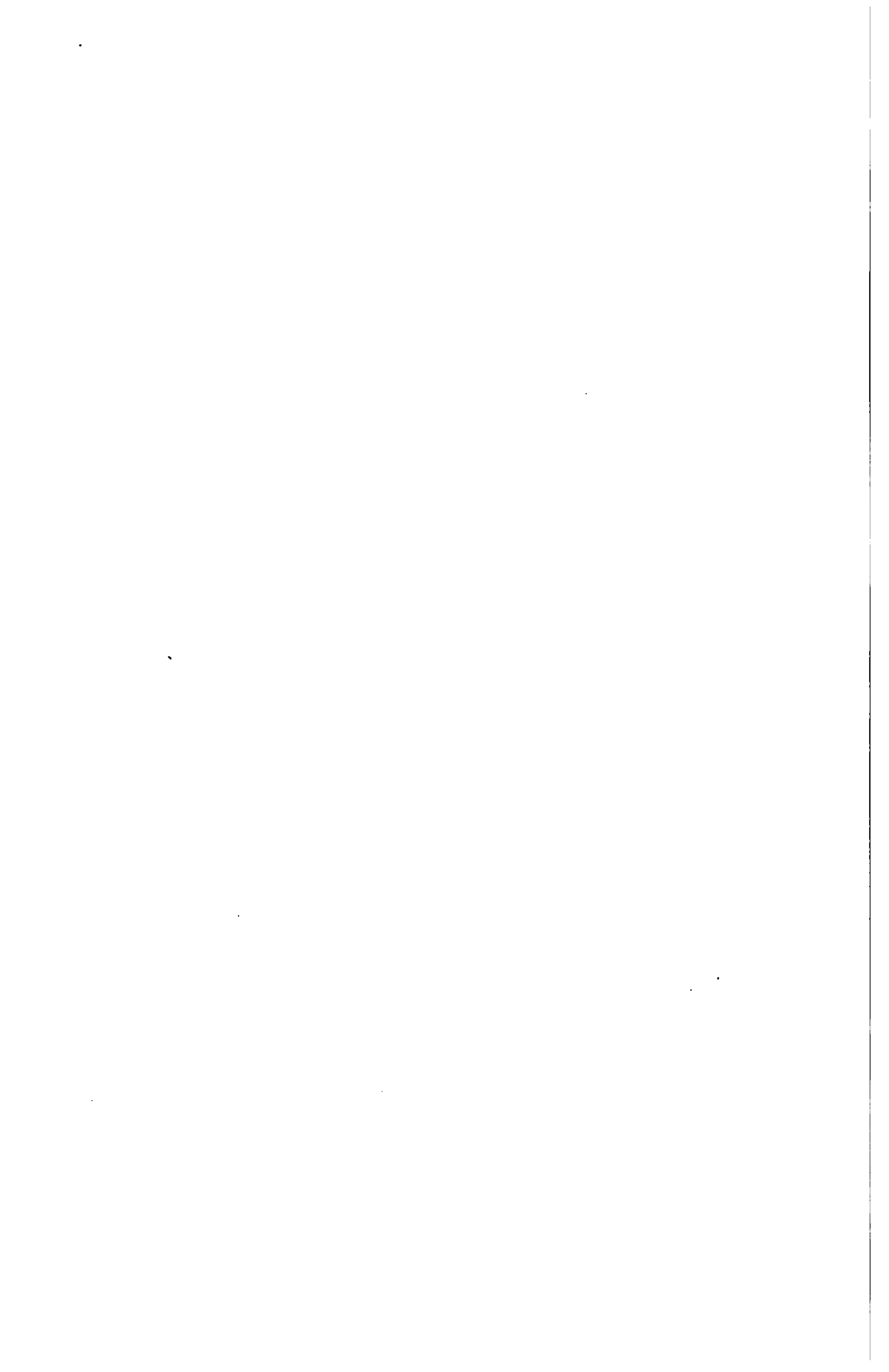
Mit 6 Portraits



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906

An

Edvard Grieg



Inhalt.

Vorwort.

Das vorliegende Buch will den Leser in knapper allgemeinverständlicher Form mit den wichtigsten musikgeschichtlichen Tatsachen und namentlich mit der neueren und neuesten, so überaus reichen und dennoch so wenig gewürdigten musikalischen Entwicklung unsrer skandinavischen Stammesverwandten bekannt machen. Als erstes dieser Art in deutscher Sprache[1]) kann und will es bei seinem bemessenen Raume für die ältere Zeit bis an die Wende des 19. Jahrhunderts keine durchweg selbständigen geschichtlichen Forschungen bieten, sondern nimmt dazu die vorhandene wissenschaftlich zuverlässige, meist skandinavische Literatur in Anspruch. Die Darstellung des Entwicklungsganges der neueren und neuesten Zeit beruht dagegen überall auf eignen Kenntnissen der Tonwerke und eignen Beobachtungen. Zu eingehenderem Studium einzelner Komponisten usw. will die in Form von Fußnoten vermerkte wichtigste Spezialliteratur anregen.

---

1) Die einzige kurz orientierende, aber kunterbunt und, ohne genügend entwicklungsgeschichtlich zu verfahren, die einzelnen skandinavischen Reiche durcheinander werfende Übersicht in deutscher Sprache »Skandinavische Musik« von Ravn im Ergänzungsband von Mendel-Reißmanns »Musikalischen Konversations-Lexikon«, Berlin 1883, reicht nur bis an das Ende der 70er Jahre, endigt also gerade da, wo die skandinavischen Tonschulen erst ihre letzte und national bedeutungsvollste Entwicklung zu durchlaufen beginnen.

Über die skandinavische Tonkunst sind bei uns trotz aller Kenntnis der bedeutendsten nordischen Komponisten — gewöhnlich erteilt man lediglich Grieg, Sinding, Svendsen oder etwa noch Sibelius eine deutsche Siegespalme — noch die seltsamsten und auf ganz mangelhaftem Wissen von der nordischen Kunst gegründeten Ansichten verbreitet. Man kann ja allwöchentlich das Unglaubliche in Zeitungsartikeln usw. erleben, daß z. B. Grieg und Sinding zu den dänischen, Lange-Müller zu den schwedischen, Tor Aulin zu den — französischen Komponisten gerechnet werden, daß man aus Schweden Norweger, aus Norwegern Finnländer usw. macht! Diese ungenügenden Kenntnisse sind freilich immerhin zum Teil insofern entschuldbar, als wir ein deutsch geschriebenes Werk über die nordische Musik bisher nicht besaßen.

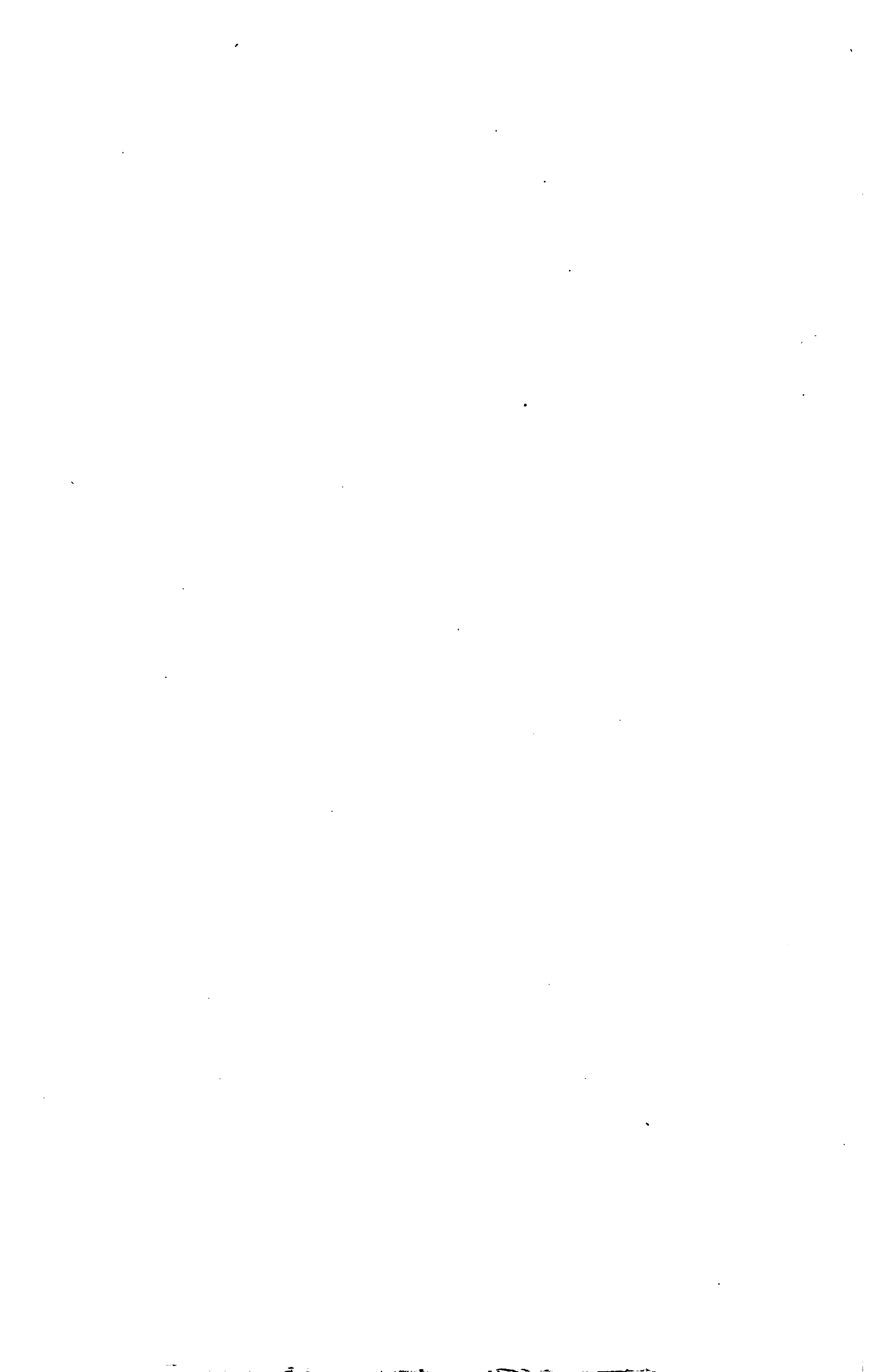
Diese Lücke möchte nun meine Arbeit ausfüllen helfen. Bei ihrer Abfassung waren mir vor allem folgende Gesichtspunkte maßgeblich: Allgemeinverständlichkeit, Betonung des kulturgeschichtlichen Zusammenhanges und Anregung. Es kam mir darauf an, dem Leser ein klares Bild von den früher und jetzt in Skandinavien herrschenden Geistesströmungen in der Musik, von der Persönlichkeit und den charakteristischen Eigenschaften der bedeutendsten nordischen Komponisten, ihrer gegenseitigen Wirkung auf Deutschland zu geben, ohne dabei ausführlicher auf jedes einzelne ihrer Werke einzugehen. Bei den ausgesprochen praktischen Zwecken, die das Buch im Auge hat, war die eingehendere Behandlung des Stoffes von vorn herein für die neuere und neue Zeit geboten. Eine Zeichnung der die Gegenwart und jüngere Vergangenheit bestimmenden künstlerischen Linien und Richtungen war aber ohne knappe Darstellung des geschichtlichen Entwicklungsganges vom 16. Jahrhundert an nicht gut möglich. Diese kurze Rekapitulation wird

vielleicht manchem umso willkommener sein, als wir über eine zusammenhängende Darstellung der jüngeren musikalischen Vorgeschichte Skandinaviens in deutscher Sprache bisher nicht verfügten.

Über das, was die skandinavische Tonkunst uns Heutigen sein, was ihr planvolles Studium uns nützen, was es uns Neues geben kann, darüber möchten die Schlußworte der Einführung einiges sagen.

In diesem Sinne möge dieses Buch hinausziehen und das Interesse an dem seit alten Tagen so reichen musikalischen Leben unsrer stammverwandten nordischen Nachbarn hervorrufen, wachhalten und vertiefen!

Leipzig. **Dr. Walter Niemann.**



Zur Einführung.

Die neuere skandinavische Literatur ist Gemeingut der ganzen gebildeten Welt geworden. Die Dramatiker Ibsen und Björnson, die Romanciers und Novellisten Winterhjelm, Lie, Kjelland und Kraemmer in Norwegen, Tegnér, Strindberg, die Lagerlöf, Geijerstam, Heidenstam, Hansson, Rydberg, der unerschöpfliche Novellist Hedenstjerna, die feinen Lyriker Hedberg, Karlfeldt, Fröding, die Rust Roest in Schweden, der große »altnordische« Oehlenschläger, Heiberg, der liebe Märchenerzähler Andersen, Ewald, Winther, Grundtvig, von Modernen der glutvoll in Farben und Stimmungen dichtende jungverstorbene Schöpfer des »Niels Lynhe« N. P. Jacobsen, der schalkhafte, echt religiöse Idylliker Henrik Scharling, die sich gern an des Südens sonnigen Gefilden berauschenden Novellisten W. Bergsöe, Carit Etlar, Schmidt, der Meisterschilderer jütländischen Volkslebens Steen Steensen Blicher, der Schöpfer der See- und Strandgeschichten und feinsinnige Märchendichter Holger Drachmann, der Philosoph Kierkegaard in Dänemark, Runeberg, der edel-populäre Schöpfer der »Gesänge des Fähnrich Stahl«, Topelius und Aho in Finnland, das alles sind Nordländer, deren Namen nicht nur in ihrer Heimat, sondern auch bei uns einen guten Klang haben, deren Einwirkungen auf unsre Literatur — man denke nur an Ibsen, Björnson, Strindberg, Tegnér oder Andersen — zum Teil eminente waren.

Die nordische Malerei hat nicht entfernt in demselben Maße bei uns festen Fuß zu fassen vermocht. Wir werden im Verlaufe unsrer Darstellung der skandinavischen Tonkunst des öfteren auf sie hinweisen und ihre bedeutendsten Meister Revue passieren lassen müssen. Hier deshalb nur soviel, daß von der zeitgenössischen bildenden Kunst Skandinaviens nicht allzuviel zu uns gedrungen ist. Aber doch sind uns von Dänen der

große Wiedererwecker der Antike, Thorvaldsen, der ausgezeichnete Maler dänischen Volkslebens Marstrand, der moderne Porträtist Kroyer und einige feine Landschaftsmaler wie die Fischer- und Seemaler Ancher und Pedersen, von Schweden namentlich das Dreigestirn Zorn, Liljefors und Larsson, von Finnländern der jüngst verstorbene Bildnismaler Edelfeldt, sowie A. af Forselles, Eero Järnefelt, Gallèn, der Bildhauer Stigell, die Architekten und Kunstgewerbler Saarinen, und Graf Sparre, der Schöpfer eines rustikalen nationalen Kunstgewerbes, von Norwegern die »älteren« Romantiker Tidemand, Gude, Rasmussen, der herzerfreuende Optimist Hans Dahl, der grüblerische Impressionist Munch und der hochbedeutende, in Kopenhagen lebende Bildhauer Stefan Sinding bekannt geworden.

Kommt aber einmal ein Stück dieser Kunst zu uns herüber, so gibts meistens großes Staunen, ja ehrliche Bewunderung vor der Wahrheit, Feinheit und Schlichtheit ihrer Schöpfungen. Man freut sich des tieftönenden germanischen Geistes ihrer Werke, den man in unserm Volke langsam und unaufhaltsam schwinden sieht; man ist entzückt von der Frische und Selbständigkeit dieser skandinavischen Kunst.

Das gilt nicht nur für Literatur und Malerei, sondern — man denke an Griegs, Sindings, Svendsens, Sjögrens Erfolge — ebenso für die Tonkunst.

Die Hauptbedeutung der skandinavischen Tonschule knüpft sich für uns freilich an die Namen Gade und Grieg, allenfalls noch an Svendsen und Sinding. Trotzdem ihre Entwicklung noch eine ziemlich reiche genannt werden kann, so darf man doch sagen, daß ihre Eigenentwicklung und ihr Einfluß auf Deutschland, der nie stark oder innerlich war, langsam nachzulassen beginnt, daß sie — mit Ausnahme der finnischen Schule, die erst jetzt unter Sibelius und Järnefelt auf ihrem Gipfelpunkte angelangt ist — ihre Glanzzeit bereits hinter sich hat. Sie tritt damit im Gegensatz zu der andren großen Schule nordischer Tonkunst, der trotz einiger gemeinsamer Züge doch

ganz andersgearteten russischen, deren Blüte trotz Tschaikowsky und der fünf »Novatoren« vielleicht erst kommen wird. So ergibt sich also die Teilung der skandinavischen Tonkunst in eine dänische, norwegische, schwedische und finnische Schule ganz von selbst. Ehe wir aber zu gesonderter Betrachtung dieser einzelnen Schulen übergehen, noch einige Worte über ihre gemeinsamen Eigenschaften, als Ganzes, als »nordische Tonkunst« betrachtet.

Da ergibt sich denn als Erstes die gemeinsame Eigenschaft fast aller ihrer modernen Meister, daß sie, zeitlich mit der neudeutschen Schule parallelgehend, auch von den geistigen Führern dieser Schule, Rich. Wagner und — in geringerem Grade — Frz. Liszt beeinflußt werden. Diese Einwirkungen erklären sich schon äußerlich ganz natürlich, wenn man bedenkt, wie die bedeutendsten skandinavischen Komponisten seit den Tagen der Romantik stets Deutschland und deutsche Meister als Aufenthaltsort und Führer für ihre Studienjahre bevorzugten. Diese neudeutschen Beeinflussungen sind am deutlichsten in der neuesten schwedischen und norwegischen, am schwächsten dagegen in der jüngsten dänischen und finnischen Tonkunst. Ganz wie bei uns äußern sie sich überwiegend nach der äußeren, sofort wahrnehmbaren Seite der Harmonik hin. Der natürlichere, innere theoretische, die musikdramatischen Ideen reformierende Einfluß des Meisters auf die dünn gesäten modernen Musikdramatiker Skandinaviens wie Enna, Schjelderup, Hallén, Stenhammar, Peterson-Berger ist nun freilich nicht zu verkennen, bleibt aber doch an Stärke weit hinter den Erwartungen zurück; wirklich verstanden und nachgeahmt worden sind seine Reformen denn doch nur von wenigen wie Schjelderup, Stenhammar und nicht zuletzt Peterson-Berger, die übrigen, auch Hallén, sind schließlich beim Kompromiß gelandet.

Die besonders nach der technischen Seite der Instrumentation, des Orchestersatzes usw. bemerklichen Einwirkungen der neueren französischen Schule der Programmusik,

insbesondere ihres Begründers Berlioz, auf die neuskandinavischen Komponisten sind gleichfalls nur äußerlich und nicht sehr stark; am intensivsten sind Selmer in Norwegen und Hamerik in Dänemark, weniger Alfvén, Hallén in Schweden, Olsen und Schjelderup in Norwegen durch ihn beeinflußt worden.

Als weitere wichtige gemeinsame Eigenschaft aller nordischen Schulen ergibt sich aber dann die Beobachtung, daß unsre deutschen Romantiker, voran Schumann, Mendelssohn und der durch ihn beeinflußte Däne Gade ungemein stark auf die Skandinavier gewirkt haben. Ja, die skandinavische Romantik wird direkt durch Werke skandinavischer Komponisten eröffnet, die sich direkt oder indirekt in der musikalischen Zentrale deutscher Romantik, Leipzig, ihre Anregungen zum Schaffen holten, nachdem sie wiederum in derselben deutschen Stadt ihre technischen Studien beendet hatten. Das trifft für alle skandinavischen Reiche in gleichem Maße zu, für J. P. E. Hartmann und Gade und ihre Schüler in Dänemark, für Udbye, Conradi, Winter-Hjelm und ihre Nachfolger in Norwegen, für Rubenson, Norman und ihre Nachfolger in Schweden, für Pacius, Faltin, und alle, die ihnen folgten, in Finnland. Ja, man kann sogar in der heutigen Tonkunst Skandinaviens ganz gut noch von einer geistigen Unterströmung reden, welche durch Werke zahlreicher, meist auf dem Gebiete der Kleinkunst tätiger Komponisten mit mehr rückblickenden Tendenzen geschaffen wird. Besonders in Dänemark mit seiner lang nachwirkenden Hartmann-Gadeschen Schule ist diese Strömung noch recht stark.

Neben Schumann und Mendelssohn hat der dritte im romantischen Dreigestirn, Chopin, wie es schon aus völkerpsychologischen Gründen sofort verständlich wird, in Rußland und hier natürlich gerade auf dem Gebiete der Klavierkomposition in technischer Beziehung außerordentlich stark eingewirkt, auf die skandinavische Tonkunst aber weit mehr durch die nationale Tendenz seiner Kunstrichtung als nach der klaviertechnischen Seite hin schwachen Einfluß auszuüben vermocht.

Sehen wir uns nun nach weiteren gemeinsamen Zügen der dänischen, schwedischen, norwegischen und finnischen Musik um, so können wir ferner den Grundsatz aufstellen, daß die Tonkunst dieser nordischen Völker seit dem Entstehen der Romantik die ausgesprochenste Tendenz zur Heimatkunst zeigt und auf demselben Boden, dem des Volksliedes, der Volksmusik im allgemeinen erwachsen ist. Aber da ists mit der Gemeinsamkeit freilich schon zu Ende. Denn Ursprung und Wesen des Volksliedes ist bei den einzelnen Volksstämmen doch ziemlich verschieden und muß daher gesondert im folgenden betrachtet werden. Die dänischen und schwedischen Volksweisen bedienen sich des abendländischen Tonsystems, und nur verhältnismäßig gering sind hier die Spuren des musikalischen Mittelalters und seiner Eigentümlichkeit, des Systems der Kirchentöne, bemerklich. Die norwegischen und finnischen Volkslieder dagegen zeigen die Herrschaft eines fremden Tonsystems; hier haben die mittelalterlichen Kirchentonarten, wie wir später sehen werden, noch ein gut Teil ihrer Herrschaft behalten. Wie sie uns daher am fremdesten anmuten, so steht uns auch auf den ersten Augenblick die auf dem Boden der Volksmusik erwachsene moderne norwegische und finnische Tonkunst bedeutend ferner als die schwedische oder gar die dänische. Aber in der Kunstmusik aller nordischen Völker war der Zusammenhang mit der heimischen Volksmusik noch immer ein enger und ist es, mit bedingter Ausnahme Dänemarks und neuerdings Norwegens, wo er augenblicklich bei der jüngsteu Komponistengeneration nachzulassen beginnt, noch heute, darin gewiß ein Vorbild für die Kunstmusik des Kontinents.

Eine neue Aussicht, die uns weitere gemeinsame Eigenschaften der Musik der nordischen Reiche gewinnen läßt: Sie alle leiden in der Gegenwart Mangel an wirklich bedeutenden Musikdramatikern, worin sie freilich so ziemlich keine Ausnahme von der allgemeinen, in Europa zu beobachtenden Regel machen. Alle skandinavischen Reiche haben ihre nationale musik-

dramatische Blütezeit bereits hinter sich; nur Norwegen, dem in Schjelderup, in Haarklou, Elling und Ole Olsen ja erst in der Neuzeit seine Musikdramatiker geschenkt wurden, und Schweden machen da eine Ausnahme. Hier ist die fruchtbarste Periode eigner musikdramatischer Produktion, wie sie durch die Namen Haeffner, Dupuy, Randel, durch den Begründer einer nationalen Oper, Hallström u. a. verkörpert wird, ja auch schon längst vorüber, aber wie im modernen Norwegen, so zeigen doch auch hier Männer wie Hallén, Stenhammar, Peterson-Berger u. a., daß mit dem Eindringen Wagnerscher Werke und Ideen der musikdramatische Schaffensgeist neu erwacht ist. Für Dänemark und Finnland aber trifft die eben gemachte Beobachtung doch zu. Die musikdramatische Blütezeit Dänemarks unter Kunzen, Weyse, Kuhlau und dem ersten Romantiker J. P. E. Hartmann, die Finnlands unter Pacius ist vorbei. Das Dänemark von heute vermag an bedeutenderen, jene älteren Meister an Wert und Wirkung ihrer Schöpfungen aber nicht erreichenden Musikdramatikern nur Enna, Lange-Müller und vielleicht später einmal Carl Nielsen, Finnland dagegen gar keinen Vertreter auf dem Gebiete der nationalen Opernkomposition zu stellen, denn sein hervorragendster Komponist, Sibelius, hat sich über Bühnenmusiken vorläufig noch nicht hinausgewagt.

Den schwerwiegendsten Grund, die dänische, schwedische. norwegische und finnische Musik als »nordische Tonkunst« gemeinsam zusammenzufassen, bietet vielleicht der gleiche Stimmungskreis dieser Kunst. Die skandinavische Musik ist durchaus überwiegend eine Stimmungsmusik. Ebensowenig wie die paar Musikdramatiker die geistigen Führer der nordischen Tonkunst darstellen, ebensowenig tun dies ihre wiederum ganz spärlich gesäten Programmkomponisten. Die Stärke der nordischen Schulen liegt vielmehr in der gerade die Kleinkunst gerne aufsuchenden Stimmungsmusik, der Lyrik. Diese Stimmung aber, denen die Töne nordischer Musik in so überraschend feiner und reizvoller Weise Ausdruck verleihen, ist die allen

ihren Schulen gemeinsame Stimmung der Melancholie. Einer Melancholie in allen Abstufungen! Welch ein Unterschied zwischen der tief-schwermütigen Stimmung vieler norwegischer Volksweisen wie dem »Hölje Dale«, der Hirtenlieder, Balladen, und den in ein mildernstes melancholisches Kolorit getauchten schwedischen wie »Värmeland du sköna«, »Per Svinaherde«, oder den lieblichen, meist nur leicht verschleiert elegischen dänischen wie »Edmund und Benedikt«, dem herzigen »Roselille«, dem derb lebensfreudigen Amagertanz! Welche feinen, nur der nordischen Musik eigene Stimmungsunterschiede aber auch zwischen der tief in der Volksmusik wurzelnden Kunstmusik, zwischen der überwiegend ernsten schwermütigen Kunst Griegs, der heroischen Sindings, der oft bizarren Koloristik Selmers, der mit Ernst und Lieblichkeit gepaarten helleren Kjerulfs und seiner Geistesverwandten Backer-Gröndahls, zwischen der Svendsens, Peterson-Bergers, Sjögrens, Aulins und der meist hell oder nur sanft elegisch gestimmten dänischen Mallings, Lange-Müllers, Ennas, Fabricius', Bendix', der mystischen, träumerischen Märchenkunst des modernen finnischen Meisters Sibelius.

Aber nicht nur mit dem Volke und den sein Leid und Freud' kündenden Weisen, sondern auch mit der heimischen Natur steht die gesamte neuere nordische Tonkunst in enger und für ihre Entwicklung segensreicher und grundlegender Beziehung. Die Liebe zur Natur, das Naturgefühl ist ein weiterer anziehender gemeinsamer Zug der nordischen Schulen. Wie dem Volksliede, so drückt auch der Kunstmusik der Nordländer das Wesen der Natur und des Volkes seinen Stempel auf. Aber welche Verschiedenheit zeigt sich in der nordischen Natur. Da haben wir die liebliche Grundstimmung, welche in der dänischen Natur mit dem alles beherrschenden blauen Ostseespiegel, mit den ausgedehnten Buchenwäldern, den unzähligen Landseen herrscht, da haben wir eine, all die vielen differierenden Stimmungen von der getreidereichen Ebene Schonens, von den schönen, waldreichen Gegenden am Wenern und Wettern, am

Mälarsee, von der trostlosen Melancholie des schärenreichen Bohuslän, des waldumstarrten, unfruchtbaren Samland bis zu den ungeheuren Waldregionen der see- und stromreichen Nordprovinzen Schwedens, da haben wir endlich die wilde, erdrückend großartige, schwermütige alpine Fjordnatur Norwegens, die Schären- und Waldnatur Finnlands, des Landes der »tausend Seen«! Alles dies spiegelt sich wie ein Reflex in der Musik wieder. So ist die dänische Musik überwiegend eine liebliche, helle, in der Melancholie nur die sanften Töne feiner, grauer Dämmerungsstimmungen anschlagende Kunst. So ist die norwegische eine Kunst des Ernstes und der lastenden Schwermut, die auch über ihren heiter oder idyllisch gestimmten Schöpfungen den Schleier stiller Traurigkeit ausbreitet. In der Mitte zwischen beiden steht die schwedische und finnische Musik, eine Kunst der Beschaulichkeit, Lieblichkeit und zarten, träumenden Melancholie in allen Schattierungen bis zum Ausdruck einer ruhigen und zufriedenen Lebensfreude und gesunden, kräftigen Lebenslust. In diesem reich entwickelten und unendlich feinen und intensiven Naturgefühl berühren sich wieder einmal die skandinavischen Komponisten mit vielen russischen.

Endlich können wir nun auch den drei nordischen Schulen einen Vorzug als gemeinsam zusprechen, den sie mit den modernen Tonschulen aller Länder teilen: einen fein entwickelten Klangsinn, eine außerordentlich subtil ausgebildete Fähigkeit, das seelische Leben durch eine den feinsten Gemütszuständen gewachsene, abwechslungsreiche Instrumentation zum klanglichen Ausdruck zu bringen. Als die größten Meister der Instrumentation wollen mir unter den Dänen Gade mit seiner unnachahmlich gedämpften, feinen Farbenpalette, auch Hamerik, Enna und Lange-Müller erscheinen; in Schweden sind Hallén, Alfvén, Stenhammar und Peterson-Berger, in Norwegen Svendsen, Grieg, Selmer, Halvorsen und Schjelderup, in Finnland endlich wohl Sibelius und Järnefelt die hervorragendsten Farbenkünstler.

Je nach Volk und Individualität ist die Art und Weise der

Farbenmischungen, ist der Gesamteindruck, den wir von dem Kolorit der Tonschöpfungen erhalten, natürlich ein verschiedener. Auch hier können wir die Wahrnehmung machen, daß dem Gesamtcharakter des betreffenden Volkes und seiner Tonkunst gemäß bei den Dänen eine zarte, gedämpfte musikalische Farbenpalette, bei den Norwegern eine düstere, in großen, oft harten Strichen zeichnende vorherrscht, während die Schweden und Finnländer wieder die Mittelstraße einhalten, aber bei der melancholischen, träumerischen, ja wie bei Sibelius impressionistisch-mystischen Gesamtrichtung ihrer Tonkunst, trotz der hellen, bunten Farben mehr der zarten, dänischen Farbengebung zuneigen. Das ist natürlich ganz im allgemeinen gesprochen, und Ausnahmen gibts, wie es Grieg in Norwegen zeigt, dem alle Töne von der düstersten Schwermut bis zur ausgelassensten Lustigkeit, bis zur zartesten Schwärmerei zu Gebote stehen, wie es Malling in Dänemark, Sjögren und Hallén in Schweden beweisen, genug. Allen Schöpfungen der neuskandinavischen Schule kann man aber den Vorzug einer großen Begabung für eine klangschöne Instrumentation und einen angeborenen Klangsinn zusprechen; künstlerisch herbe Naturen, ähnlich unserem Brahms, Draeseke und andren Meistern, deren Größe und Bedeutung nun einmal nicht in dem Hervorrufen sinnlich schöner Klangwirkungen besteht, findet man unter den Jungskandinaviern ganz außerordentlich selten.

Nun darf man sich aber nicht etwa vorstellen, als ob der Riß zwischen der skandinavischen Romantik und Neuromantik überall ein starker, klaffend großer sei, als ob die Beeinflussung durch die neudeutsche Schule usw. radikale Strömungen wie z. B. in der neurussischen Tonkunst hervorgerufen habe. Weit gefehlt! Wie schon oben erwähnt wurde, ist der Einfluß deutscher Romantik (Mendelssohn, Schumann usw.) noch durchaus mächtig, und gerade nach der formalen Seite hin zeigen selbst die Schöpfungen der Neuskandinavier eine merkwürdig konservative Haltung. Dies gilt für Instrumental- und Vokalmusik

und wieder am uneingeschränktesten für die moderne dänische Tonkunst, in der, wie wir schon sahen, die Hinneigung zur klassizistischen Romantik noch am stärksten ist. Soviel läßt sich jedenfalls mit Sicherheit sagen: der Boden für einen skandinavischen Richard Strauß wäre nirgends dort oben bereitet!

Endlich darf man als eine weitere gemeinsame Eigenschaft die Tatsache feststellen, daß die Instrumentalkomposition (Orchester-, Kammer- und Klaviermusik) in allen modernen nordischen Tonschulen eine weit umfassendere Pflege als die Vokalkomposition findet. Die nordische Tonkunst der Gegenwart tritt also hierin im Gegensatz zur neudeutschen Schule, die außer dem Klassiker des modernen deutschen Liedes, Hugo Wolf, eine große Anzahl spezifischer Liedtalente aufweist, überhaupt noch immer im Zeichen einer quantitativ überraschenden Liedblüte steht. Bei der neuskandinavischen Tonkunst ist dies dagegen durchaus nicht der Fall. Komponisten von Bedeutung, die sich fast ausschließlich dem einstimmigen Liede zugewandt haben, gibt es augenblicklich sehr wenige. Besonders für Schweden muß man das Überwiegen des Instrumentalstiles als ein wichtiges Faktum anmerken. Wie wir später sehen werden, begann dort nach einer Periode, die man geradezu ein »Zeitalter der Vokalmusik« nennen kann, der Instrumentalstil mit Berwald sich unaufhaltsam derart auszubreiten, daß in unsrer Zeit die ausschlaggebende Bedeutung der vier bedeutendsten schwedischen Tonsetzer trotz prächtiger Lieder Sjögrens, Stenhammars, Peterson-Bergers doch auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition liegt, sodaß das Zeitalter schwedischer Romantik und Neuromantik durchaus ein Zeitalter der Instrumentalkomposition genannt werden kann. In Finnland liegen die Verhältnisse ähnlich. Dort ist das Zeitalter der Neuromantik ebenfalls im wesentlichen eins der Instrumentalmusik. Nur in Dänemark und Norwegen bleibt das Überwiegen des Instrumentalstils wenigstens quantitativ nicht so auffällig, wenngleich bedeutende Lied-»Spezialisten«, wie ehedem Kjerulf in

Norwegen oder Heise in Dänemark, augenblicklich auch dort fehlen. Auch Tonsetzer, die ihre ganze Kraft fast oder ganz ausschließlich der Chorkomposition widmen, sind augenblicklich in Skandinavien im Gegensatz zu Deutschland und anderen Ländern nur ganz vereinzelt anzutreffen. Da wären nur Hedenblad und Widéen in Schweden, Fabricius und Barnekow in Dänemark, Genetz und Faltin in Finnland, dagegen keine spezifischen Chorkomponisten in Norwegen zu nennen, also eine verschwindend geringe Zahl.

Äußerlich betrachtet, haben die nordischen Völker — die Norweger in gewissem Sinne ausgenommen — auch die Zentralisation ihres musikalischen Lebens in den Hauptstädten der einzelnen Länder gemeinsam. Kopenhagen für Dänemark, Christiania für Norwegen, Stockholm für Schweden, Helsingfors für Finnland sind für die skandinavische Kunst, was Paris für die französische ist: das alles absorbierende Zentrum der Geisteskultur des betreffenden Landes, in dem auch zum weitaus größten Teile die schaffenden Künstler sitzen. Nur Norwegens größter Komponist, Grieg, zieht Bergen, England und Deutschland, und Sinding und Svendsen Kopenhagen der Hauptstadt Christiania vor. Dieses ungeheure musikalische Übergewicht der Residenzen findet sich in der andern großen Gruppe nordischer Musik, der russischen Schule, nicht vor, ergibt sich aber direkt aus der allgemeinen geistigen Bedeutung jener Hauptstädte in den städtearmen nordischen Reichen. Eine ungenügende Organisation des Musiklebens in der Provinz hängt unmittelbar damit zusammen.

Daß unter diesen Umständen trotz des Amerikaners Edw. Mac Dowell nur in beschränktem Maße von Einwirkungen der skandinavischen Tonkunst — trotz Grieg, Svendsen, Sinding, Sjögren und Sibelius — die Rede sein kann, erhellt sofort daraus. Mit den wahrhaft umwälzenden Einwirkungen der neuskandinavischen Literatur auf die gesamte kontinentale vermögen sich die musikalischen nicht entfernt zu messen. Im Gegenteil,

hier war der Kontinent, insonderheit Deutschland, gelegentlich auch Frankreich, der gebende, Skandinavien der nehmende Teil. Und doch, man möchte das Umgekehrte sehnlichst wünschen. Nicht, daß sich die jüngste deutsche Komponistengeneration nun in die Werke der Skandinavier zu dem Zwecke stürzen soll, sich Norwegianismen Griegscher oder Finnlandismen Sibeliusscher Kunst anzueignen und sich auf den Reiz des damit erreichten Fremdartigen zu verlassen; dies wäre nur ein zweckloses, von eigner Ohnmacht und Unselbständigkeit zeugendes Kopierverfahren, das anzuwenden sich junge deutsche Komponisten gleichwohl nicht gescheut haben. Nein, sie sollen den eng mit unsrer Kunst verwandten, tiefen germanischen Geist, den engen Zusammenhang mit dem heimischen Volkstum, die Willigkeit, sich durch seine Kunst anregen, beeinflussen zu lassen, die unberührte germanische Kraft, Herzenswärme, Schlichtheit der Empfindung, das naive, begeisterte Naturgefühl, das frische, von keiner Reflexion, keines Gedankens Blässe angekränkelte Zugreifen, das dem Besten skandinavischer Musik eignet, auf sich und ihre reifenden Schöpfungen wirken lassen, sie sollen durch ein Studium der Skandinavier das wiederzugewinnen trachten, was sie inzwischen immer unaufhaltsamer zu verlieren drohen: die Stütze, den Zusammenhang mit dem Denken und Fühlen des eignen Volkes. Sie und alle gebildeten Musikfreunde sollen keine »Ausländerei« treiben, sondern durch ein planmäßiges, verständiges Studium der innerlich verwandten ausländischen Musik ihre eignen künstlerischen Fähigkeiten bereichern, ihren gerade heutzutage gefährlich »teutschtümelnden« Chauvinismus in die rechten Bahnen lenken.

Und in diesem Sinne will ihnen dies Buch ein treuer und alle, die zur skandinavischen Musik ins rechte Verhältnis zu kommen streben, auf alle Schönheiten, auf alle neuen und charakteristischen Aussichten am Wege während der Wanderung aufmerksam machender, freundlicher Führer sein!

Dänemark.

I. Die dänische Tonkunst vom 16.—18. Jahrhundert.

Ein nationales Gesicht zeigt die dänische Musik erst beim Anbruch der Romantik im 19. Jahrhundert. Das 16. Jahrhundert sieht das Reich wie alle übrigen europäischen unter der Herrschaft der Niederländer. Eine Reihe glänzender Namen ist am Kopenhagener Hofe unter Christian III. und Friedrich III. versammelt: Jürgen Preston († 1553), zugleich ein vortrefflicher Komponist, Rasmus Heinssen, Arnold de Fine († 1586), Franciscus Marcellus, Josquin Baston (ca. 1556, Chansons, Motetten; Altist), kürzere Zeit auch Bonaventura Borchgrevinck und der durch sein »Compendium musices« bekannt gewordene Josquin de Près-Schüler P. Coclicus (ca. 1500—1563), der nach abenteuerlichem Lebenswandel in Dänemark 1556 als Kgl. Kapellsänger landete. Leider ist von den (kirchlichen) Kompositionen dieser Männer das meiste durch den Brand des Schlosses Christiansborg 1794, der auch das Kgl. Musikarchiv ergriff, vernichtet worden. Das erste protestantische Gesangbuch in dänischer Sprache erschien 1569.

Den niederländischen Einfluß auf die einheimischen Komponisten löst im 17. Jahrhundert der italienische und später der französische ab, zugleich bricht unter Christian IV[1]) die

1) Vgl. A. Hammerich, Die Musik am Hofe Christians IV., Kopenhagen (dän.), deutsch auszugsweise durch Cath. Elling in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1893.

erste Blütezeit für die dänische Musikentwicklung herein. Ihr Vaterland vertreten am würdigsten als schaffende Künstler die unter venetianischen Einflüssen stehenden Dänen Mogens Pedersen (»Pratum spirituale« [5st. Messen, Psalmen, Motetten] 1620), Hans Nielsen (= Giov. Fontejo, Madrigale), Jacob Örn, alle drei Kapellmeister am Hofe, als ausübende die bedeutenden Orgelvirtuosen Truid Aagesen (Sistinus) und Joh. Lorents an der Kopenhagener Nikolaikirche. Zugleich halten sich eine große Anzahl ausgezeichneter ausländischer Künstler am Hofe auf. Die Niederländer überragt der Sohn Bonaventuras, Melchior Borchgrevinck (1618—32, Oberkapellmeister als de Fines Nachfolger; Madrigaliensammlung Giardino nuovo bellissimo usw. 1605/06, Davids Psalmen, 4st. auf dän. Text 1607); neben ihn treten seine Vorgänger Gregor. Trehou (1590—1610 Oberkapellmeister), als Sänger Nic. Gistou und Hans Brachrogge, weiterhin die Engländer John Dowland, Will. Brade, Dan. Norconne und der polnische Hoforganist Mich. Krackowitz hervor. Jacques Foucart und Franc. de Francoeur vertreten die französische Geigenkunst, Italien stellt die berühmtesten Sänger wie Chelli, Bonaglio, Fontana, Pisoni, die Deutschen Joh. Schop, den Hamburger und den größten unter ihnen allen, Heinr. Schütz, den Schöpfer »Daphnes«, der ersten deutschen Oper. Er wird nach Kopenhagen gerufen, um die Festoper zur Hochzeit des Prinzen Christian mit Magdalena Sibylle 1634 zu schreiben und einzustudieren, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß er auch die (verloren gegangene) Musik zum Hofballet und den beiden, gleichfalls in jenen Festtagen aufgeführten deutschen Lustspielen, Joh. Laurembergs »Aquilo« und »Orithya und die Harpyen«, die im neuen Stile rappresentativo geschrieben war, verfaßte. Es dauert bis ans Ende des Jahrhunderts, ehe Kopenhagen mit der ersten Oper Bekanntschaft macht. Die Zwischenzeit unter Friedrich III. füllt das Opernballet französischen Stils aus, als dessen bester Komponist der Danziger Caspar Förster (1617—73; Kgl.

Kapellmeister, Opernballett »Il Cadmo« Pignanis zur Hochzeit der Prinzessin Anna Sophie mit dem Kurprinzen von Sachsen 1663) zeichnet. Endlich, rund ein Jahrhundert nach ihrer Geburt in Florenz, hält unter Christian V. die erste Oper im neuen Stil, des Dänen P. Christ. Schindlers Galaoper »Der vereinigte Götterstreit« (Text von P. A. Burchard in Schleswig), deren Musik gleich der Schützschen »Daphne« verschollen ist, ihren Einzug in die dänische Hauptstadt. Die eintretende Opernbegeisterung findet aber bald einen äußeren Rückschlag; bei der zweiten Aufführung des Schindlerschen Werkes kostet der entstandene Theaterbrand fast 200 Menschen das Leben, und des Königs Plan, nach dem Muster der Hamburgischen eine ständige Oper mit ihm zu Gebote stehenden, tüchtigen Kräften zu gründen, ist zunächst zerstört. Zu einer Oper irgendwie nationaler Eigenart kann es überhaupt nicht kommen. Auch Dänemark bleibt wie das übrige Europa noch bis ins 19. Jahrhundert hinein unter der musikalischen Hegemonie Italiens und Frankreichs. Schon Ende des 17. Jahrhunderts besuchen Kopenhagen häufig französische Schauspieler- und Sängergesellschaften mit ihrem Repertoire Molièrescher Komödien, aber auch dramatisch-musikalischer Divertissements und später, nach ca. 1750, zahlreicher Comédies mêlées d'ariettes, die die Entwicklung des dänischen Singspiels viel mehr fördern als alle Opernstagiones. Zuerst kommt ein Ableger der Hamburger Oper unter Joh. Kayser und gastiert auf dem Schlosse. Namentlich des Hamburgischen Mozart, Reinh. Kaysers Werke gelangen da zur Aufführung und ihr Komponist wird für seine dramatischen Gaben zum Kgl. dän. Kapellmeister ernannt. Seit 1744 geht dies Amt an J. Scheibe, den Autor des »Kritischen Musikus«, über, der eine »Thusnelda« auf dänischen Text schreibt. Seine Opposition gegen alles Italienische in der Oper beschleunigt seinen Rücktritt. 1747 zieht die erste italienische Oper unter Pietro Mingottis Leitung auf Schloß Charlottenborg ein. Im nächsten Jahre weilt unser Gluck

vorübergehend in Kopenhagen, wo er zum Geburtstage des späteren König Christian VII. das kleine dramatische Gelegenheitsstück »La contesa dei numi« (Metastasio) schreibt. Die zwei für Dänemark tonangebenden Komponisten dieser italienischen Oper werden nun Paolo Scalabrini und Guiseppe Sarti (1729—1802). Ersterer schreibt die Musik zu Wessels dänischem Teatro alla moda, der köstlichen Parodie auf die französische Stelzentragödie und die italienische Opera seria »Kjaerlighed uden Strömper« (1773), letzterer das erste Singspiel auf dänischen Text, aber mit durchaus italienischer Musik »Soliman der Zweite« 1770, dem 4 weitere, darunter »Die Thronfolge in Sidon« 1771 und »Aglaë« 1774, und 20 italienische Opern (»Il Ciro riconosciuto« 1754 u. a.) folgen. Zuerst ein Günstling des Hofes, wird er von der gegen ihn intriguierenden Hofpartei in eine Bestechungsanklage verwickelt und muß mit Verlust seines Amtes und Vermögens außer Landes gehen.

Mit dem Regierungsantritt des pietistisch gesinnten Königs Christian VI. ist es mit der eben erwachten Blüte der italienischen Oper vorläufig auf etwa 20 Jahre vorbei.

II. Die dänische Tonkunst im 19. Jahrhundert.

A. Das ältere dänische Singspiel und die dänische Volksmusik.

1774 wird durch Kgl. Ordre das französische Singspiel unter Delanney, 1779 die italienische Oper geschlossen. Duni, Grétry, Monsigny, Dalayrac, Philidor, Gareaux, della Maria waren wie auch in Schweden die französischen, Sacchini, Paesiello, Cimarosa, die italienischen; Gluck, Dittersdorf mit dem »Doktor und Apotheker«, Gaßmann mit den »Verliebten Handwerkern« die an italienischer Kunst geschulten deutschen Lieblinge der Kopenhagener, die an der großen Oper — Salieris »Armide« ging 1781, Naumanns »Orpheus und Eurydice« und »Cora« einige Jahre später so gut wie erfolglos in Szene —

vorläufig noch immer keinen rechten Geschmack fanden, obwohl die Bühne in Frl. Möller (später Frydendahl) eine bedeutende einheimische Sängerin besaß. Nach dem Ende der französischen und italienischen Oper ist man zunächst auf die sich als notwendig herausstellende Reform der Kapelle bedacht. Der italienisierte Deutsche J. G. Naumann (1741—1801, vgl. S. 93) ist auf Numsens Veranlassung der Reformator. Er kommt auf der Rückreise von Schweden herüber und führt den Kopenhagenern nun seinen »Orpheus« vor, nicht ohne daß die Feinde der italienischen Oper Heiberg und Baggesen, wie vorher Holberg, La Beaumelle und Scheibe über seine schreckliche Textübersetzung durch Charlotte Biehl mit ätzendem Spott herfallen. Die Kapellreform wird unter seinem Nachfolger Schulz weiter energisch durchgeführt.

Mit den übrigen musikalischen Institutionen der Stadt gehen mittlerweile auch entscheidende Veränderungen vor, die sich aber ganz als Parallelerscheinungen zu denen des übrigen Europa abspielen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzen auch hier als die neben dem Theater wichtigsten Äußerungen des Musiklebens die von guten und unbeschreiblich musikhungrigen Dilettanten und einem kleinem Stamm städtischer Musiker gebildeten Collegia musica, nur unter anderen Namen[1]) ein.

Die 1744 begründete und 1749 eingegangene »Musikalische Societät«, ein Konzertinstitut und eine Musikschule für einheimische Musiker und Dilettanten zugleich, lösen die sog. Laugs-Konzerte in der Rathausstraße (1751—1773) mit Scheibe als kompositorischem Hauptbeteiligten und dem Begründer der neuen dänischen Lyrik, Joh. Ewald als Hausdichter und Ehrenmitglied (Passionskonzerte mit Oratorien von Händel, Graun, Telemann, Scheibes Passionsmusik »Der sterbende Jesus«, Trauerkantaten, Passionsoratorien, Trauergesänge auf König Friedrich VI. [Ewald] u. a.), die zuletzt etwas sehr

1) Vergl. V. C. Ravn, Konzerte und musikalische Gesellschaften in älterer Zeit (dän.), Kopenhagen 1886.

in galante Fêten ausarten, diese wieder die das gute musikalische Bürgertum einschließenden Konzerte der Kgl. Akademie und die später nach ihrem Versammlungsorte genannten Gjethuskonzerte der Aristokratie am Königs-Neumarkt bis 1787, die durch Heranziehung bedeutender Solisten wie Joh. Hartmann, P. Lom (1754—1826) und italienischer Gesangskräfte ausschlaggebend wurden. Den Berufsmusikerstamm bilden hier kgl. Hofkapellisten. Zwecke, überreiche Vortragsordnungen (die Norddeutschen Graun, Benda, Ph. E. Bach, ferner Gluck, Hasse, Salieri, Jomelli, Haydn [seit 1783] u. a. bildeten den Kern der Programme) usw. ganz wie in den deutschen und österreichischen Collegia musica, die ganz Europa um die Jahrhundertwende wie mit einem Netze überzogen. Der Zeit dieser Collegia musica folgt um die Jahrhundertwende die der mehr als 28 Klubs guter Musikdilettanten mit regelmäßigen, ja so häufigen Zusammenkünften, daß, wie Ravn fand, z. B. 1805 etwa 300 solcher Konzerte stattfanden. Von künstlerischer Bedeutung sind unter ihnen gleichwohl nur zwei, die Harmonie und die Musikalische Akademie. Erstere führt mit halböffentlichen Konzerten Kunzen, Schulz, Weyse, Dupuy, letztere unter Schall u. a. Kuhlau kompositorisch oder ausübend ein.

Aber auch ihre Musik zeigt, daß allmählich der für die nächste dänische Kunstentwicklung wichtigste neue Zweig: das dänische Singspiel im Entstehen begriffen ist, als die Melodien der in den Klubs vorgetragenen Vokalstücke (Klubviser) in der Regel auf Gelegenheitsdichtungen von Heiberg, Thaarup, Baggesen, Oehlenschläger u. v. a., dem Singspiel entnommen sind. Nationale Einschläge in der Musik besaß das erste dänische Singspiel nun freilich zunächst so gut wie noch keine. In Joh. Ewald ersteht ihm mit »Balders Tod« 1779 und »Die Fischer« 1780 der erste Dichter, der in seiner Hinneigung zur alten dänischen Vergangenheit und dem Volksleben schon nationale Tendenzen verfolgt und zeigt, daß der französierende Rationalismus der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts auch in Dänemark einer sich für Rousseaus Rückkehr zur Natur, Freiheit und den Quellen des eigenen Volkstums begeisternden Gefühlsdichtung gewichen ist. Der erste Komponist ist Joh. Hartmann (1729—1793, seit 1768 Hofviolinist der Hofkapelle; schrieb auch Violinsachen), der sein Ideal fürs dänische Singspiel im französischen sieht, im allgemeinen ganz Gluck, Grétry, Haydn und Mozart folgt und selbst in einigen, bald populär gewordenen geschlossenen Nummern dieser beiden Singspiele (die Melodie des »König Christian stand am hohen Mast« stammt nicht von ihm, sondern von D. L. Rogert [1742—1813]) ausgesprochen Dänisches nirgends gewahren läßt. Hartmanns, des Stammvaters jenes großen dänischen Komponistengeschlechts[1]), 12 Symphonien, Musik zu Mme. Boyes heroischem Schauspiel »Gorm der Alte« und geistliche Kantaten fanden dagegen nur geringe Verbreitung. Eine natürliche Folge der vorherrschenden Neigung für die deutsche Geisteskultur ist, daß an der Reform der Kgl. Kapelle wie an der Entwicklung des jungen dänischen Singspiels — die voraufgegangenen Arbeiten N. K. Bredals, Scalabrinis und Sartis waren musikalisch nach französisch-italienischen Mustern zugeschnitten — eigentlich ganz ausschließlich deutsche Kräfte beteiligt waren. Hartmann ist Glogauer, der erste wirkliche Meister der neuen Kunstgattung, Joh. A. P. Schulz (1747—1800, Schüler Kirnbergers, lebte als Musiklehrer in Polen, in Berlin 1776—1778 Musikdirektor am französischen Theater, 1780—1787 Kapellmeister des Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg) Lüneburger. Als Mitglied der Berliner Liederschule (Lieder im Volkston 1779/82, Gesänge am Klavier,

1) Der neben dem Bruder Johann Ernst (1770—1844, Organist an der Kopenhagener deutschen Friedrichskirche und später Kantor in Roeskilde) als Musiker unter seinen Kindern wirkende Aug. Wilhelm (1775—1850, Violinist in der kgl. Kapelle, später Organist und Kantor an der Kopenhagener Garnisonskirche) heiratete die Tochter des Fredensborger Kantors Wittendorff, aus deren Ehe der »große« J. P. E. Hartmann vgl. S. 31 ff.) hervorging.

geistl. Oden) kennt ihn heute jedermann. Er kommt 1787 nach Kopenhagen, führt sich mit seiner großen Oper »Aline, die Königin von Golconda« ein und schenkt den Dänen die Singspiele »Das Erntefest« 1790 (Thom. Thaarup), »Das Opfer der Nymphen« 1791, »Peters Hochzeit«, eine Fortsetzung des Erntefestes, 1793 und »Der Einzug« 1793 (Text von P. A. Heiberg, dem Schöpfer des dänischen Vaudevilles, 1725). Auch in ihnen liegen leise nationale Einschläge mehr in den Dichtungen als in der ihrem Charakter, aber nicht ihrer Melodik, Harmonik oder Rhythmik nach dänischen Musik, deren einzelne Gesänge bald in den volkstümlichen Liederschatz übergingen, in einer Musik, die Haydn, das knappe volkstümliche deutsche Lied der Berliner Schule und die französische Opéra-Comique als die drei Quellen des dänischen Singspiels zu Mustern hat, die aber dem Fühlen der Zeit und dem dänischen Nationalcharakter in ihrer heitren, mild-herzlichen und allem leidenschaftlichen aus dem Wege gehenden Art gleich Thaarups idyllischen, Rousseauschwärmerei und Idealismus vertretenden Dichtungen vorzüglich entgegen kommt. Schulz bleibt bis 1795 in Dänemark, und entfaltet bis dahin in seiner Hauptstadt als Dirigent und Komponist auch zahlreicher Kantaten, Hymnen, Lieder, Oratorien — Christi Tod (Baggesen) 1792, Des Heilands letzte Stunde 1794, auf dänische Texte — eine segensreiche Tätigkeit. Der zweite Meister des dänischen Singspiels war sein Nachfolger L. Aem. Kunzen (1761—1817; studierte in Hamburg, Kiel, lebte 1785—1787 und 1795—1817 zuletzt als Hofkapellmeister der Oper in Kopenhagen, dazwischen Stellungen in Frankfurt a. M. und Prag), wieder ein Deutscher, aus Lübeck, der Mozarts und Cherubinis Werke zuerst in Kopenhagen einführt, deren Einfluß auch in seinen eignen Werken zu spüren ist. Er schenkt Dänemark mit »Holger Danske« (Dichtung nach Wielands »Oberon« von Baggesen) 1789 seine erste romantische Oper, der er »Erik Ejegod« (Baggesen) 1798 folgen läßt, die Singspiele »Dragedukken« (Falsen), »Die Weinernte« (nach seinem »Fest der Winzer«), »Hemmeligheden«

1796/97, »Die Liebe auf dem Lande« und die Bühnenmusiken zu Laur. Kruses Drama »Gyrithe« 1807, Thaarups »Die Heimkehr«, »Staerkodder« und »Hagbarth und Signe«, daneben Symphonien, kirchliche Kantaten, ein Oratorium »Der Schöpfung Hallelujah«, Ouvertüren und viele gute Lieder im Stile der Berliner Schule. Überall gibt er sich als Komponist viel freier, leidenschaftlicher und moderner als der etwas spießbürgerliche Schulz, auch ein bei jenem bereits im ganzen Charakter seiner Kunst angetroffener leise dänischer Eigenton verstärkt sich bei ihm. Als dritter im Bunde figuriert ein an künstlerischem Vermögen ihnen freilich nicht entfernt gleichstehendes Paar, der Däne und halbe Dilettant Claus Schall (1757—1835), Kunzens Nachfolger, als ein selbst von unserm Weber hochgelobter Dirigent, und O. C. Zinck (1746—1832). Der eine trug mit den sehr erfolgreichen »Chinafahrern« (Heiberg) 1792 und dem »Domherrn von Mailand«, der andere, ein geborener Husumer, mit »Selim und Mirza« 1790 das seinige zur Entwicklung des dänischen Singspiels bei. Wichtiger aber wird Schalls Verbindung mit dem bedeutenden italienischen Balletmeister Vinc. Galeotti (* 1733) und seinem späteren Nachfolger, dem Dänen Aug. Bournonville (1805—1879). Aus der Allianz der beiden ersten gehen, als erste prächtige Blüten eines neuen, stofflich national-dänischen Opern-Ballets, einer Art kleiner, eminent dramatischer und hochcharakteristischer Gesamtkunstwerke nach Naverres Prinzipien unter Heranziehung der Poesie, Musik und Mimik »Die Macht der Liebe« 1780, »Lagertha«, sein bestes Werk 1801, »Nina«, »Rolf Blaubart« 1808, »Romeo und Julia« 1811 u. a. hervor. In seiner ersten Periode verwendet Galeotti heitere Stoffe zu seinen Balletpantomimen, später zieht er aber auch zur Veranschaulichung tragischer den Chor hinzu. Diese Ballete dürfen also nicht mit dem, vornehmlich uns Deutschen nicht ohne Grund angelernten geringschätzigen Maßstabe beurteilt werden. Es sind kleine wirkliche Kunstwerke, deren Ausführung auf höchster Stufe stand, deren musikalischer Ver-

anschaulichung die besten dänischen Tonkünstler ihre Kräfte liehen, ja, in denen z. B. J. P. E. Hartmanns eminente motivische Kraft, rhythmische Prägnanz und harmonische Originalität ihre sinnfälligsten Triumphe feiert. Schulzens uud Kunzens beste Werke hielten sich fast ein halbes Jahrhundert auf dem Repertoire, zu dem sich auch bald noch Voglers »Hermann von Unna« 1800 und Dupuys »Jugend und Torheit« (Ungdom og Galskab, 1806) gesellte. Zu neuem Leben erwacht das Singspiel unter ihren bedeutenden Nachfolgern, dem in Altona geborenen Christ. E. F. Weyse[1]) (1774—1842, studierte bei seinem Großvater und Schulz) und dem Uelzener Friedr. Kuhlau[2]) (1786—1832, studierte bei Schwenke in Hamburg, floh 1810 vor der französischen Konskription nach Kopenhagen, wo er als kgl. Kammermusiker und Pädagoge wirkte; 1818 wurde er zum Hofkompositeur, 1828 zum Professor ernannt). Weyses komische Singspiele »Der Schlaftrunk« 1809, »Ein Abenteuer im Rosenburger Garten« 1827; Kuhlaus romantische Singspiele »Die Räuberburg« 1814 und die noch heute lebende Musik zum national-romantischen Schauspiel »Der Elfenhügel« 1828 bilden bald den eisernen Bestand des damaligen Repertoirs, während Weyse in musikalisch nicht weniger wertvollen Werken wie »Faruk« 1814, »Ludlams Höhle« 1808, »Floribella«, »Das Fest zu Kenilworth« 1836, Kuhlau außerdem noch mit »Lulu«, »Hugo und Adelheid« 1827, Musik zu Boyes »Elisa« 1820 und »William Shakespeare« 1826 hervortritt, in welchen Werken er jedoch weniger glücklich war. Die nationale Tendenz wird in ihnen allen einen bedeutenden Schritt vorwärts gebracht: im »Elfenhügel« wird direkt das dänische Volkslied auf die Bühne ver-

1) Vgl. Berggreen, E. F. Weyse, Kopenhagen 1875 (dän.) und R. v. Liliencron, Weyse und die dänische Musik seit dem vorigen Jahrhundert. (Raumer-Riehl, Historisches Taschenbuch 1878.)
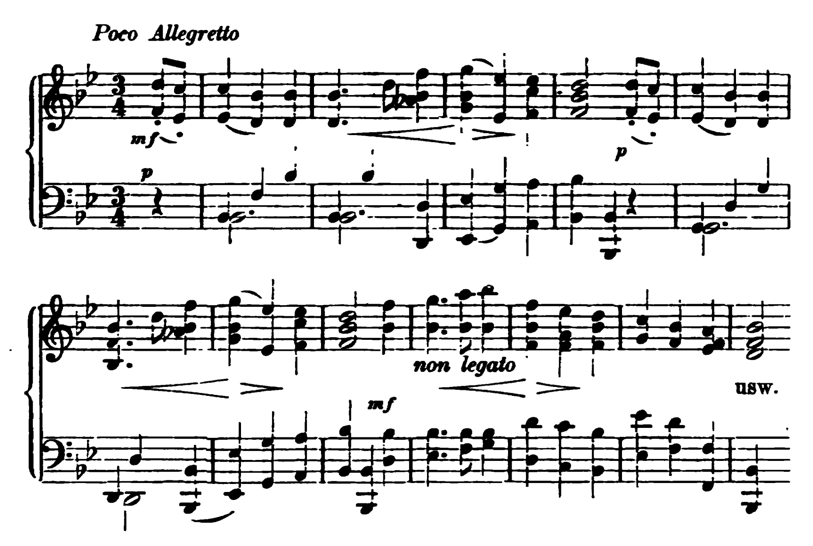
2) Vgl. K. Thrane, Fr. Kuhlau (dän.), Kopenhagen 1886 und William Behrends Studie »Weyse und Kuhlau« im Skandinavien-Heft der »Musik« (III, 22).

pflanzt. Damit treten die ersten Äußerungen nordisch-nationalen Empfindens in der dänischen Musik als einer Parallelerscheinung zu jener durch die deutsche Romantik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts angeregten Geburt einer nordisch-nationalen, romantischen Poesie durch den größten dänischen Dichter dieses Jahrhunderts, Adam Oehlenschläger, den Schöpfer des »Correggio«, »Axel und Valborg«, einer intensiven Beschäftigung mit der Geschichte, Natur, dem Volksleben und der Volksmusik der Heimat als Grundlagen und Stoffquellen des eigenen Schaffens, deutlich zutage.
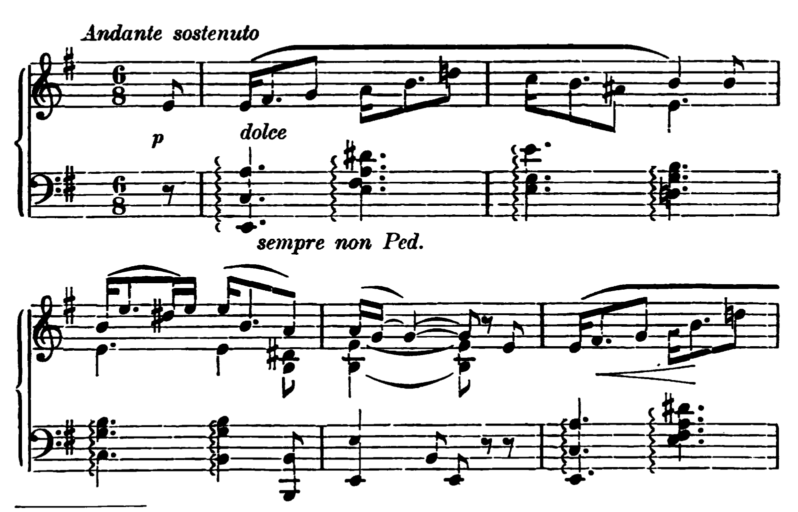
Alle diese ersten Äußerungen nationalen Geistes in der dänischen Musik gehen aber auf die Wiederentdeckuug und Rettung des alten Volksliederschatzes als ihrer Ursache zurück, einer nationalen nordischen Bewegung, die in Dänemark wie in Schweden, Norwegen und Finnland im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ihre Kreise zu ziehen beginnt. Die Seele derselben ist in Dänemark A. P. Berggreen (1801—1880), der erste bedeutende Erforscher heimischer Volksmusik und Herausgeber der frühesten großen dänischen Volksliedersammlungen.

Die dänischen Volkslieder, deren älteste vom 17. Jahrhundert an in Gefahr geraten waren, durch neuere zeitgenössische Melodien, namentlich aus Frankreich verdrängt zu werden, bedienen sich gleich den schwedischen des abendländischen Tonsystems und muten uns daher in keiner Weise fremdartig an. Ihr Charakter ist lieblich, anmutig, meist hell oder nur sanft elegisch, doch nicht »streng und ernst«, wie man manchmal in deutschen Büchern lesen kann. Aber auch über die heiteren Weisen ist allerdings meist der zarte Schleier einer ganz leisen Melancholie, die allen nordischen Weisen, mehr oder weniger innerlich vertieft, gemeinsam ist, gebreitet. Als Beispiel dieser Art möge der Anfang des »Klein Röschen«[1] (Roselille) dienen:

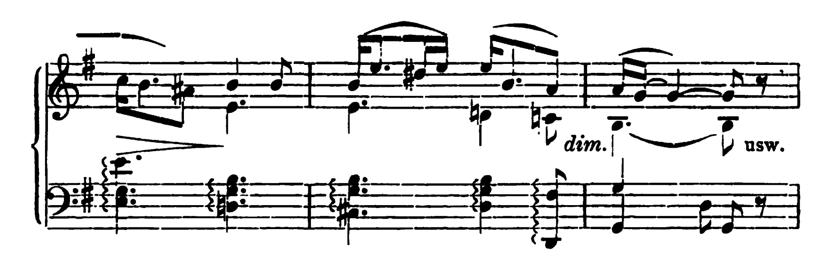
1) Vorlage: Nordlandsweisen [Kleinmichel, b. Senff, S. 28].



als solches der mehr ernstgestimmten der Anfang von »Edmund und Benedikt«[1]).



1) Vorlage: Nordlandsweisen [Kleinmichel, b. Senff, S. 34].



Die verhältnismäßig nahe Verwandtschaft der dänischen und schwedischen Volkslieder in Stimmung und Charakter kann man übrigens auch einmal äußerlich an den übereinstimmenden Anfangstakten des dänischen »Troßbuben« (Gangerpilten) und der schwedischen »Värmlandsvisa« (vgl. S. 97) ersehen. An altererbten Volkstänzen kann Dänemark mit Norwegen oder Schweden nicht wetteifern. Von ihnen hat sich hier und da nur noch der Amagertanz, der Syvspring Jütlands — jenem Teile Dänemarks, in dem sich noch die meisten alten Volkslieder erhalten haben — mit einer ähnlichen Melodie wie in der Schweiz, und der noch heute vereinzelt im Südwesten Seelands heimische »Brauttanz« in die Gegenwart gerettet. Ihm liegt eine sinnige Idee zugrunde: die Braut wird aus der Zunft der Jungfrauen »herausgetanzt«, indem eine ganze Schar Tanzender sie, die durch den Brautführer und sein von ihr gefaßtes Taschentuch mit ihnen in Verbindung steht, im fröhlichen Reigen umkreist, der sich vom Hochzeitshaus auf lustigem Umwege über die nahegelegenen Bauerngüter wieder ins erstere zurückbewegt. An Reckenweisen (Kaempeviser) des Mittelalters mit ihrem Inhalt wilder Ritter- oder zarter Minneromantik hat auch Dänemark eine ganze Reihe besonders schöner und charakteristischer aufzuweisen — so: »Es träumte mir in einer Nacht«, (aufgez. ca. 1300), »De vare syv og syvsindstyve«, aus König Dietrich Berns Liederkreis (aufgez. durch Joh. Lorents 1875), »Hagbarth und Signe«, »Axel und Valborg«, das Trauerlied auf den Tod der Gemahlin König Waldemars des Siegers, in gewissem Sinne

auch das Lied von den verbannten Töchtern des Marschall Stig. Dieser hatte 1286 König Glipping, der während seiner Abwesenheit im Kriege gegen Schweden seine Gattin schändete, aus Rache ermordet (jede Strophe in diesem Liede beginnt mit der voraufgegangenen). Über die charakteristischen Merkmale all dieser Volksweisen werden wir später ausführlicheres erfahren. Nur wenige dänische Volksweisen wurden in älterer Zeit aufgezeichnet; die wichtigsten unter ihnen sind drei, eine schöne Marienweise einschließende Liedernotierungen Peter Ræffs (15. Jahrhundert), »Oluf Strangesøn und Jung Havburd« (A. S. Vedel, 16. Jahrhundert), »Valravnen«, »Turnierweise« (17. Jahrhundert). Erst vom Ende des 18. Jahrhunderts an nimmt man sich der lange verschütteten Schätze immer intensiver an, und beginnt sie mit Feuereifer systematisch zu sammeln und zu erforschen [1]).

B. Das Zeitalter der älteren Romantik bis Hartmann.

Von dieser heimischen Volksmusik war also zum ersten Male ein gut Teil in die Kunstmusik Weyses und Kuhlaus übergegangen, und diese Tatsache ist eigentlich viel wichtiger als der eigentliche geistige Gehalt ihrer Bühnenwerke: Musikdramatiker im engeren Sinne waren sie beide nicht. Weyse neigt zur Idylle und ruhig-heiteren Zufriedenheit; Leidenschaft und Pathos liegen ihm völlig fern, aber ganz entzückend weiß er in seinen Singspielen das Kopenhagen der guten alten Zeit, nicht unbeeinflußt vom französischen Singspiel und der deutschen Romantik (Weber), zu zeichnen. Von ihnen ist nichts nach Deutschland gedrungen, wohl aber einiges von seinen,

1) Die wichtigsten dänischen Volksliedsammlungen dieser Zeiten sind: Abrahamsen, Nyrup, Rahbeck, Ausgewählte dänische Volksweisen aus dem Mittelalter, 1812—14. — A. P. Berggreen, dänische Volksgesänge und Melodien 1842—47. — Weyse, 50 alte Reckenweisen und Melodien. — Evald Tang Kristensen, jütländische Volksdenkmäler. — Vgl. a. Thom. Laub, dänische Volksweisen mit alten Melodien (dän.), Kopenhagen 1899. —

auch von Schumann freundlich beurteilten Klavierkompositionen (Allegri di bravura, Etuden, Sonaten), in denen man zuerst Spuren Ph. Em. Bachschen nnd Haydnschen, dann deutsch-romantischen Einflusses begegnet. Am bedeutendsten aber ist er für seine Zeit als Kirchenkomponist — Kantaten zu den Kirchenfesten, denen es aber an eigentlicher Größe und Inspiration fehlt — und als Begründer und Meister der älteren dänischen Romanze, die er auch namentlich in seinen Opern, Singspielen und Kantaten so oft und so sinnig zu verwenden weiß (Neun dänische Lieder auf Texte von Ewald, Oehlenschläger, Grundtvig, Heiberg und Chr. Winther, Morgen- und Abendlieder [Ingemann], Schulgesänge). Sie bilden ihres gemütvollen Inhalts und ihrer, trotz der über Mozart nicht viel herausgehenden technischen Gestaltung doch recht dänischen Gesamthaltung halber einen kostbaren Schatz der dänischen musikalischen Lyrik. Dieses dänische Eigenelement, das sich in weichen idyllischen Linien, tiefem, an Seelands friedlicher Schönheit herangebildetem Naturgefühl, zufriedener stiller Munterheit, milder Melancholie, in der tiefempfundenen, durch eine einfache aber gewählte Harmonik gehobenen Melodik äußert, hat er ohne heimische oder fremde Vorbilder als Erster geschaffen. Kuhlau lebt noch heute in der »Räuberburg« und dem »Elfenhügel« in seinen Sonatinen und zwei- und vierhändigen Klaviersonaten als wahrhaft klassischem Unterichtsmaterial für angehende Klavierspieler, gelegentlich werden auch seine sonstigen Klaviersachen: Variationen (darunter die schönen, gegen den Schluß hin dramatisch gesteigerten über das altnorwegische Volkslied »God Dag Rasmus Jansen«), Rondos, Tänze und Divertissements einmal wieder zu instruktiven Zwecken hervorgeholt, während seine Kammermusik — drei Flötenquartette, Trios concertants, Soli und Duette für Flöte, Violinsonaten-, sowie seine zwei Klavierkonzerte, Lieder und Männerquartette ihre Zeit nicht überlebt haben. Im Naturgefühl Weysen ähnlich, erreicht er, weil kosmopolitischer beanlagt, doch nicht jene spezifisch däni-

sche Grundfärbung von dessen Werken, läßt sich auch, impulsiveren Charakters, gern von großen Vorbildern wie Mozart, Beethoven, Cherubini und Weber beeinflussen. Was die Instrumentation seiner Opern anlangt, so ist er der erste Instrumentalkolorist Dänemarks, wie auch der erste, dessen Stärke gerade in den großen Formen liegt. Am meisten dänisch gibt er sich im »Elfenhügel«. Hier hat er, ganz abgesehen von der erwähnten Verpflanzung dänischer Volksweisen auf die Bühne, denen er seine eigene Musik ganz wunderbar feinsinnig und verständnisvoll anpaßt, ein dänisches Seitenstück zu Mendelssohns »Sommernachtstraum«, mit der Ouvertüre ein solches zu Webers »Jubelouvertüre« geschaffen. Es ist sein poetischestes Werk geworden, das in der Zeiten Lauf zu einer Nationaloper emporgestiegen ist. Durch sie hauptsächlich muß er mit Weyse als Begründer einer eigentlichen dänischen Romantik in der Musik und als ihr Gipfel der vor-Hartmannschen Zeit angesehen werden.

Doch noch eine Generation währt's, bis dieser erste große dänische Romantiker auf der Höhe seines Wirkens steht, und manche kleinere Komponisten schieben sich noch ein zwischen Kuhlau und ihm. Da ist der erste rein dänischer Abkunft: A. P. Berggreen (1801—1880; Schüler Weyses und Lehrer Gades und Peter Heises). Unsterblich als Dänemarks größter Erforscher des heimischen Volksliedes und Organisator des dänischen Schul- und Kirchengesanges im 19. Jahrhundert, hat er sich als Komponist — seine Schaffensfreude ging später bald in die des Musikgelehrten über — nicht in demselben Maße durchgesetzt. Sein Singspiel »Billedet og Busten« (Oehlenschläger) 1832, im Weyseschen Stile, verschwand bald wieder; länger lebten seine Bühnenmusiken zu Oehlenschlägers, seines vergötterten Ideals »Tordenskjold«, »Königin Margarete« und »Sokrates« und seine Romanzen und volkstümlichen Lieder, darunter das damals vielgesungene »König Christian legt nieder sein Schwert«. — Im nationalgefärbten Liede nehmen eine be-

scheidene Position in dieser Zeit ein: P. Edv. Rassmussen (1776—1860), der Schöpfer des Nationalgesanges »Danmark dejligst Vang og Vænge«, H. E. Krøyer (1798—1879), der Sänger des Nationalliedes »Der er et yndigt Land«, N. P. Jensen (1802—1846), der eine Musik zu den »Væringerne i Miklagaard« schreibt, P. C. Krossing (1793—1838; auch Kantaten) und der überaus populäre italienisierte und etwas süßlich banale Rud. Bay (1791—1856; viele Lieder, Singspiel »Lazarilla«). Aus diesem ziemlich flachen Lande erhebt sich wieder ein etwas mehr hervortretender Hügel: J. Friedr. Fröhlich (1806—1860; Schüler seines [deutschen] Vaters und Schalls, Korrepetitor, 1836 Konzertmeister und stellvertretender Kapellmeister am Kgl. Theater, Violinvirtuos). Er komponiert zwar auch Streichquartette und eine Symphonie, am wichtigsten bleibt sein Schaffen aber doch dadurch, daß er als Leibkomponist Bournonvilles (s. o.) mit seinen nationalen Opernballets »Valdemar« 1835, »Das Fest in Albano« und »Erik Menveds Kindheit« 1843 (mit dem Riberhusmarsch) mit ihrem streng nationalen, an das heimische Volkslied bewußt anknüpfenden Ton mit H. S. Paulli (1810—1891; kgl. Kapellmeister zwischen Gläser und Svendsen. Musiken zu Bournonvilles Ballets »Napoli« [mit Gade, Helsted], »Das Konservatorium«, »Die Kirmeß in Brügge«, »Die Brautfahrt in Hardanger« A-moll-Ouvertüre 1841 u. a.) das bedeutsame Zwischenglied zwischen der Schall-Galeottischen Liaison und den J. P. E. Hartmannschen Opernballets wird. Er wie I. Fr. Bredal (1800—1864), der mit seinen beiden Opern: »Die Braut vom Lammermoor« und »Die Guerillerabande« nicht die Bühne zu erobern vermag, setzen die Weyse-Kuhlausche, skandinavisch-volkstümliche Richtung ebenso fort wie Henr. Rung (1807—71; Oper »Der Sturm auf Kopenhagen« 1845, Männerchöre; er war der Stifter des Cäcilien-Gesangvereins [1831], den heute sein Sohn Friedrich leitet, dessen Madrigalchor mit Recht als europäische Berühmtheit eingeschätzt wird), J. Chr. Gebauer (1808—1884; Gesänge und Kinderlieder), I. O. E. Horneman

(1809—1870; überaus populärer Komponist von Soldaten- und Kriegsliedern [darunter das damals im Munde jedes dänischen Soldaten lebende »Den Gang jeg drog af Sted« und anderer Weisen, die zum Teil in den Volksliederschatz übergingen], Kinderliedern und instruktiven Klavierstücken [zwölf Capricen u. a.]), wie A. Nathan (1814—1885; Klaviersachen), H. S. Löwenskjold (1815—1870; Schüler Krossings und Kuhlaus; Musik zu Bournonvilles »Sylphides«, idyllische Konzertouvertüre »Im Walde am Furesee«, Singspielouvertüre »Turandot«, F-moll-Klavierquartett u. a. etwas oberflächlich Gestaltetes), Chr. J. Hansen (1814—1875; E-dur-Ouvertüre 1842, zahlreiche Chöre [u. a. »Ein Frühlingstag« für Tenor, Chor, Orchester] und Operettenparodien), und endlich Schumanns Freund Edv. Helsted (1816—1903: später ausschließlich Gesangslehrer; Kammermusik, zwei Symphonien in D- und F-dur, Konzertstück »Liden Kirsten«, Lieder). — Der Klassiker dänischer Tanzmusik wurde in dieser Epoche der älteren Romantik H. Christ. Lumbye (1810—1874), der Joh. Strauß Dänemarks. Er verpflanzt die lustigen Geister Lanners und der »Strauße» in die dänische Hauptstadt, er trägt bis 1872 als Konzertdirigent zur noch heute unangefochtenen Weltberühmtheit des einzigartigen, 1843 eröffneten Kopenhagener Vergnügungsetablissements »Tivoli« bei, er repräsentiert aufs köstlichste in seinen munteren und nicht eines gewissen Stiles entbehrenden ca. 400 Tanzkompositionen, namentlich seinen Polkas und Galopps, das lebenslustige heitere Dänemark, insonderheit seine sonnige Hauptstadt in der älteren gutbürgerlichen Zeit. Die »Traumbilder«, der »Champagnergalopp« — noch heute leben sie in unverwüstlicher Frische in ihrem Volk.

Alle diese Künstler aber überragt weitaus der Mann, dessen Schaffen das Ende der älteren dänischen Tonkunst, zugleich ihren höchsten Gipfel und den Anfang der eigentlichen Blütezeit dänischer Romantik in der Musik bedeutet, der größte Komponist, den das kleine, doch geistig so unendlich regsame Reich neben Gade aufzuweisen hat: es ist der größte Musiker jener alten

Künstlergeneration, Joh. Peter Emilius Hartmann[1]) (1805—1900; Schüler seines Vaters [1800—1850 Organist an der Kopenhagener Garnisonkirche], studierte und übte anfänglich Jura aus, wurde aber durch Weyse dem musikalischen Schaffen bestimmt und zwei Jahre nach dem juristischen Examen Organist an seines Vaters Kirche, nachdem er sich außer dem Violinunterricht bei Frz. Fröhlich und Voigt und einigem Instrumentationsunterricht bei N. P. Jensen vorwiegend autodidaktisch herangebildet hatte. 1824 wurde er bereits Organist an der Garnisonkirche, 1827 Kompositionslehrer an Sibonis Konservatorium, 1836—40 machte er eine Studienreise durch den Kontinent: Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien, Kassel, wobei er mit Marschner [noch vor der Abreise], Rellstab, Devrient, Paër, Spontini, Rossini, Reissiger, Chopin, Hauptmann, Spohr in engere Beziehungen trat. 1843 wurde er als Weyses Nachfolger Organist an der Liebfrauenkirche, 1867 mit Gade und Paulli Direktor des Kopenhagener Konservatoriums und Lehrer für Kontrapunkt an dieser Anstalt). Hartmann ist der eigentliche Begründer der skandinavisch-nationalen Schule im 19. Jahrhundert, der Schöpfer der dänischen Romantik. So sagt Grieg von ihm mit Recht: »Die Träume unserer nordischen Jugend haben ihm seit Menschenaltern vorgeschwebt. Die besten, tiefsten Gedanken, die eine ganze spätere Generation von mehr oder weniger bedeutenden Geistern bewegt haben, hat er zuerst ausgesprochen, hat er zuerst in uns Widerhall finden lassen.« Hartmann ist in seinen reifen Werken der Meister des ehernen, schweren und wuchtigen, an die alten

1) Vgl. Ang. Hammerich (aus der »Nordisk Tidsskrift« 1890) in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft II (1900/01), S. 455 ff. deutsch) und die dänischen Monographien über ihn von C. Thrane, Danske Komponister, Kopenhagen 1875. — Will. Behrend, Studentersamfund. Smaaskrift. 1895 und Illustrer. Tidende, Kopenhagen, Hartmann = Nr. 1905. — A. Hammerich, Letterstedske Tidskrift 1900. — Konr. Sörgensen, Höiskolbladet 25, 14. — Ch. Kjerulf, Nordisk Musiktidning. — H. Ploug, Dansk Tidskrift, Kopenhagen Mai 1900. — S. Levysohn, Ord och Bild 1905 u. a. — Verzeichnis seiner Werke im »Musikbladet«, Kopenhagen, 1885 Nr. 19 (W. Hansen).

Kaempeviser unbewußt, aber mit genialer Treffsicherheit anknüpfenden altnordischen Tones in der Musik Dänemarks, er ist allmählich — Gade keineswegs ausgenommen — nach langer Entwicklung sein nationalster Komponist geworden. Allmählich — denn die Götter seiner ersten, in der Faktur manchmal nicht ganz einwandfreien Periode sind noch die deutschen Romantiker: Marschner, Weber, Spohr, daneben Mendelssohn, die zeitgenössischen französischen (Auber) und italienischen Opernkomponisten. Aber es gelingt ihm, ihren Einflüssen sich nach und nach zu entziehen, und im Melodram »Die goldenen Hörner« (Oehlenschläger) 1832 steht er zum ersten Male ganz als der erste wahrhaft nationale Romantiker Dänemarks vor uns.
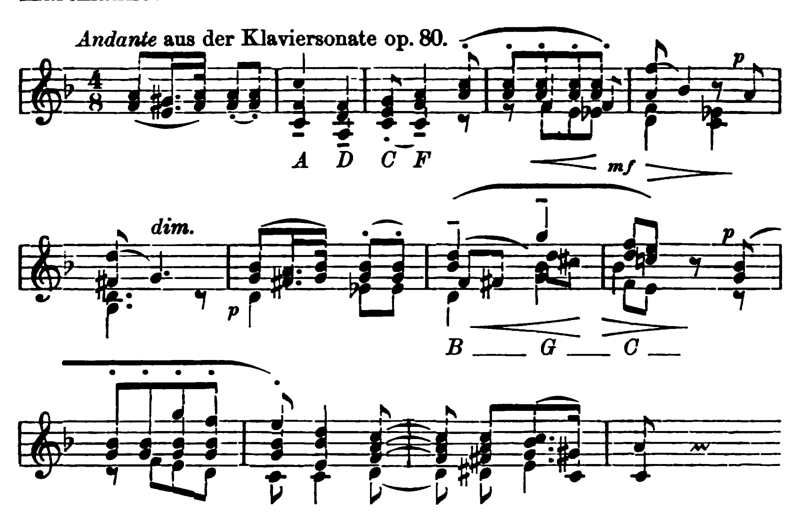
Dieses Werk ist sein erstes, rein und ausgesprochen »nordisches«, das freilich an Intensität dieses ganz neuen Tones von den späteren weit übertroffen wird. Aber es entstand merkwürdigerweise fast zugleich mit dem Spohrisch-Auberschen »Raben!« — Hartmanns schöpferische Tätigkeit erstreckt sich über alle Gebiete. Wir besitzen etwa 200 Werke von ihm. Die Bühne erobert er sich mit den Opern »Der Rabe« (die Bruderprobe [Andersen], 1832), »Die Korsaren« (1835) und der volkstümlichsten von allen, »Die kleine Christine« (Andersen) 1846. Ein Nachfolger von Schall-Galeotti und Fröhlich-Bournonville baût er mit »Die Walküre« (1861) und »Thrymskviden« (1868) das nationale Opernballet nordischer Stoffgattung weiter aus. Die heimische Symphonik bereichert er mit der Spohr gewidmeten Symphonie in G-moll (1838) und E-dur (1848), er schreibt Ouvertüren zur Tragödie »Hakon Jarl«, zu Oehlenschlägers »Axel und Valborg« und »Correggio«, die volkstümlichen Orchesteridyllen »Ein Sommertag« (H. Hertz), »Die Hochzeit der Dryade«, das für ihn ungemein charakteristische Chorwerk »Völvens Spaadom« (Der Wala Weissagung) [1872], hochbedeutende geistliche Werke wie den 115. Psalm Davids, die »Heiligen drei Könige«, geistliche Lieder und Gesänge, a capella-Chöre, Liturgien, »Luther auf der Wartburg«,

Schauspielmusiken zu Oehlenschlägers Tragödie »Olaf der Heilige« (1838), zum »Juragebirge« und zu »Yrsa« (1883), zu »Hakon Jarl«, zu Heibergs »Siebenschläfertag«, zu Borgaards Drama »Undine«, zu »Eine Volkssage« (mit Gade). Er verherrlicht des großen dänisch-klassizistischen Bildhauer Thorvaldsens Tod (1848) mit einem Trauermarsch. Zu allen Geburtstags- und Hochzeitsfesten und Funeralien am Hofe, als König Christian IX 70 Jahre alt wird, als das Königspaar die goldene Hochzeit feiert, als er drei Könige, als er Oehlenschläger, Weyse u. a. sterben sieht, zum 400 jährigen Jubiläum der Universität, überall wartet »der alte Hartmann« mit großangelegten Festkantaten auf. Er findet daneben Zeit, die große, in ihrem ersten Satze wahrhaft grandios angelegte, hochdramatisch und urkräftig durchgeführte Klaviersonate op. 80, eine ebenso bedeutende Orgelsonate in G-moll, reizende kleinere Klaviersachen (Novelletten, Etudes instructives, Capricen op. 18, Phantasiestücke op. 25, Charakterstücke usw.), Liederzyklen (Sulamithgesänge, Hjortens Flugt u. a.), eine Violinsonate und -suite zu schreiben. Im Gegensatz zu Gade, dessen nordischer Charakterkopf mit der Ossianouvertüre und der C-moll-Symphonie fertig in die Welt hineinschaut, macht Hartmann eine lange, an zickzackartigen Nebenkursen reiche und stilistisch komplizierte künstlerische Entwicklung durch. Das tiefe Naturgefühl aller skandinavischen Komponisten eignet auch den spezifisch »nordischen« seiner Werke in ausgeprägtestem Grade. Auch seine Musik ist echt dänisch in Charakter und Grundstimmung, sie ist es aber auch in ihrer, in den universellen seiner Werke leicht faßlichen klaren und knappe volkstümliche Formen bevorzugenden Erfindung und straffen Periodisierung. Die großen, echt symphonischen Linien und Formen Gades, die Vorliebe für die reine Instrumentalmusik jenes Meisters findet man bei ihm nicht. Sie ist aber z. B. in »Liden Kirsten«, dem »Siebenschläfertag«, dem »Sommertag« ebenso echt d ä n i s c h in ihrer kräftigen, oft burschikosen Lebensbejahung, ihrer gelegentlichen naiven Derbheit,
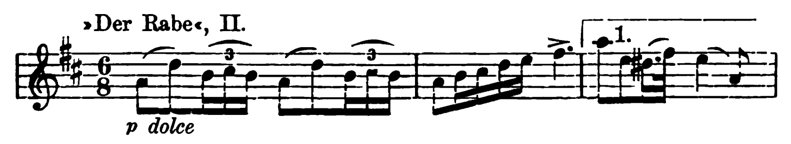
barocken Phantastik wie in ihrer milden Weichheit und ihrem gelegentlichen liebenswürdigen, gutbürgerlichen Anstrich. Er übertrifft Gade als Charakteristiker, Harmoniker und Meister einer an S. Bach geschulten eigentümlichen Polyphonie, steht aber gegen ihn an Durchsichtigkeit und Feinheit der Orchestertechnik etwas zurück.

Charakterisieren wir schnell Hartmanns merkwürdige, bis in seine reifen Werke ungehindert nebeneinander herlaufenden stilistischen Hauptmerkmale durch ein paar Notenbeispiele[1]).
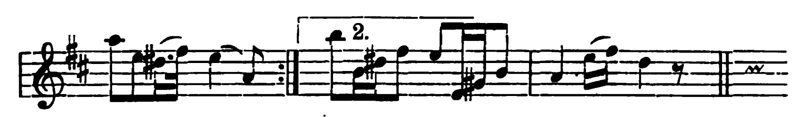
Hier der in seiner ersten Periode vorherrschende, durch die deutsche Romantik mit Spohr beeinflußte »universelle« Stil Hartmanns:



oder der französische mit Auberschen Wendungen:
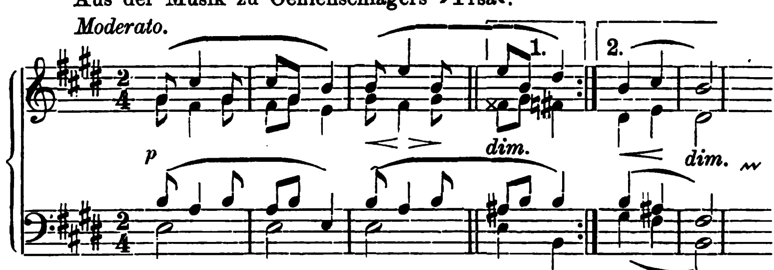


1) Den Hansen-Editionen Hartmanscher Werke entnommen.



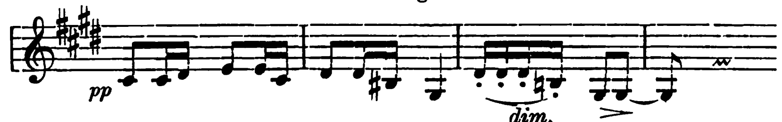
hier der »nordische«:

Aus der Musik zu Oehlenschlägers »Yrsa«.
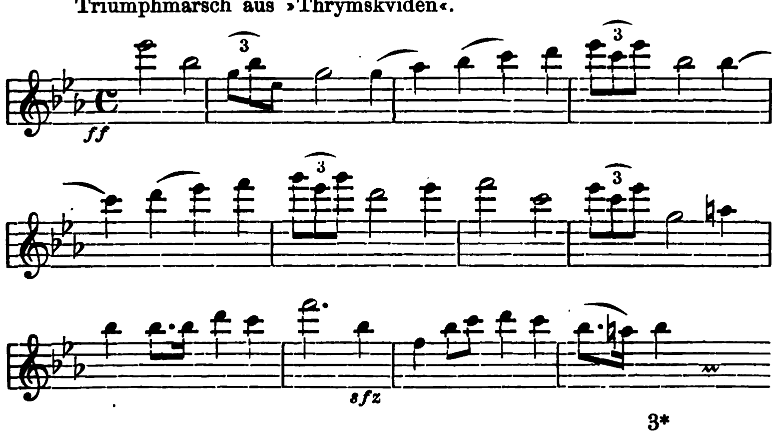


oder:

Hildas Traum aus »Eine Volkssage«.
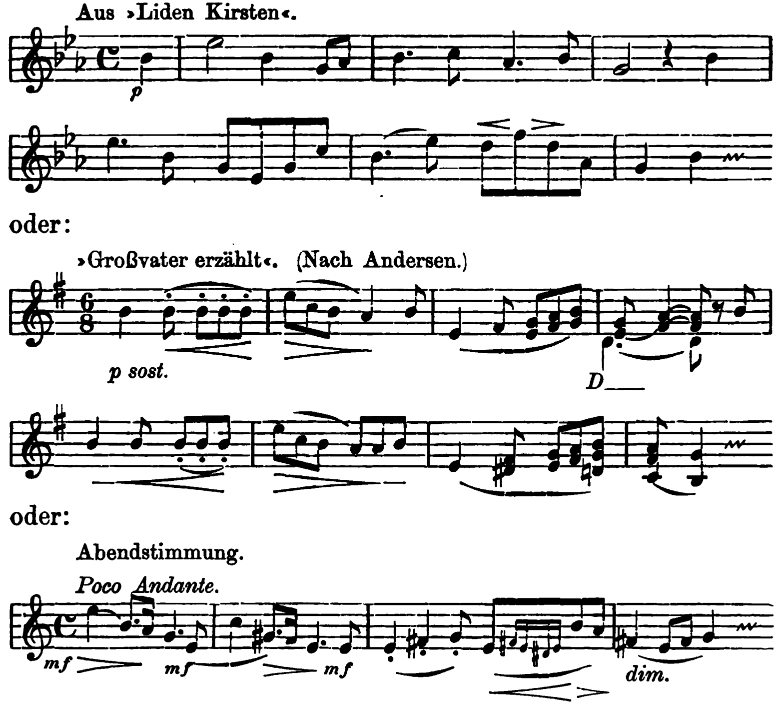


oder:

Triumphmarsch aus »Thrymskviden«.



hier der spezifisch »dänische«:



Daß er in der Tat der nationalste und dänischste aller Komponisten ist, kann auch schon aus dem äußerlichen Umstand seiner Wirkung auf Deutschland, zum Kontinent überhaupt, ersehen werden. Sie war — auf den ersten Blick im Hinblick auf Zahl und Kunstwert seiner Werke unbegreiflich — gleich Null! Griegs Versuch, ihn mit »Völvens Spaadom« bei uns einzuführen, scheiterte völlig[1]). Im Gegensatz zu den übrigen

1) Auch frühere Aufführungen einiger seiner Werke wie der G moll-Symphonie (Spohr in Kassel), der Oper »Klein Karin« (Liszt in Weimar), der Ouvertüre zu »Hakon Jarl« (Leipziger Gewandhaus) und der »Hochzeit der Dryade« (Jensen in Lissa) blieben vereinzelte Ausnahmeerscheinungen.

Skandinaviern wie Gade, Grieg, Sjögren, Sinding u. a., deren beste Werke auch bei uns Bürgerrecht gewannen, ja im Gegensatz sogar zu seinem Sohne Emil ist der alte Hartmann bei uns unbekannt geblieben, weil eben seine Musik so ausgeprägt dänisch-national ist, daß die eigentlichen Feinheiten und charakteristischen Eigentümlichkeiten seiner Kunst nur in der Heimat den rechten Widerhall fanden.

Unter den ausübenden Künstlern dieser älteren romantischen Epoche glänzen die Namen der Damen Sahlgren, Simonsen, Lichtenstein-Rung, Bergnehr-Gerlach, der Herren Kirchheimer, Schwartzen, Chr. Hansen, Nyrop, Schram auf der Bühne, Fr. Th. Wexschall (1798—1845) als Violin-, Rud. Willmers, Ad. Nathan und Ant. Rée als Klaviervirtuosen am hellsten. Als Kapellmeister am Theater, auf dem in der Oper wie damals in allen skandinavischen Reichen neben den wenigen einheimischen Werken die Meister der älteren französischen Spieloper, in allererster Linie Auber, dann Hérold, Adam, Halévy, Boieldieu u. a. herrschten, wird nach jenem Kapellmeister-Interregnum und dem mißlungenen Versuch, Marschner, der seinen »Hans Heiling« mit großem Erfolge selbst einführt, zu gewinnen, auf Meyerbeers Veranlassung Franz Jos. Gläser (1799—1861; Schüler Dionys Webers) gewählt, dessen hohe Verdienste um das damalige Kopenhagener Musikleben, die außerordentliche Hebung des 1836 begründeten und 1837 unter ihm mit dem ersten Konzert an die Öffentlichkeit tretenden Musikvereins und die planmäßige Einführung der deutschen Klassiker und Romantiker in Kopenhagen unbestreitbar sind.

C. Das Gadesche Zeitalter der Romantik.

Hartmann ist der Abschluß und Gipfel der älteren romantischen Epoche. Ihn in seinem Wesen ergänzend, unzertrennbar mit seinen Bestrebungen verbunden und doch in der allmählichen Schwenkungen vom National der ersten Periode zum Univer-

sellen der reifen und letzten den umgekehrten Entwicklungsgang durchlaufend, bleibt der 12 Jahre jüngere Gründer und der größte der neueren dänischen Romantiker, der Meister, der für uns Deutsche den einzigen und jedenfalls bedeutendsten dänischen romantischen Tondichter darstellt: Niels W. Gade[1]) (1817—1890; Sohn eines Instrumentenbauers, in der Komposition anfangs Autodidakt, später Schüler von Wexschall [Violine], Weyse, Berggreen, und Violinist der Kopenhagener Hofkapelle. 1843 auf Kgl. Stipendium nach Leipzig, wird Freund Mendelssohns und Schumanns, nach Besuch Italiens wieder 1844—48 in Leipzig, zuletzt zweiter Kapellmeister neben Mendelssohn und dann nach dessen Tode als alleiniger Gewandhausdirigent; seit 1848 wieder als Dirigent und Organist des 1836 gegründeten Musikvereins, nach Gläsers Tode als Hofkapellmeister und seit 1865 Direktor des von P. M. Moldenhauer begründeten Konservatoriums in Kopenhagen. Er war der Schwiegersohn J. P. E. Hartmanns).

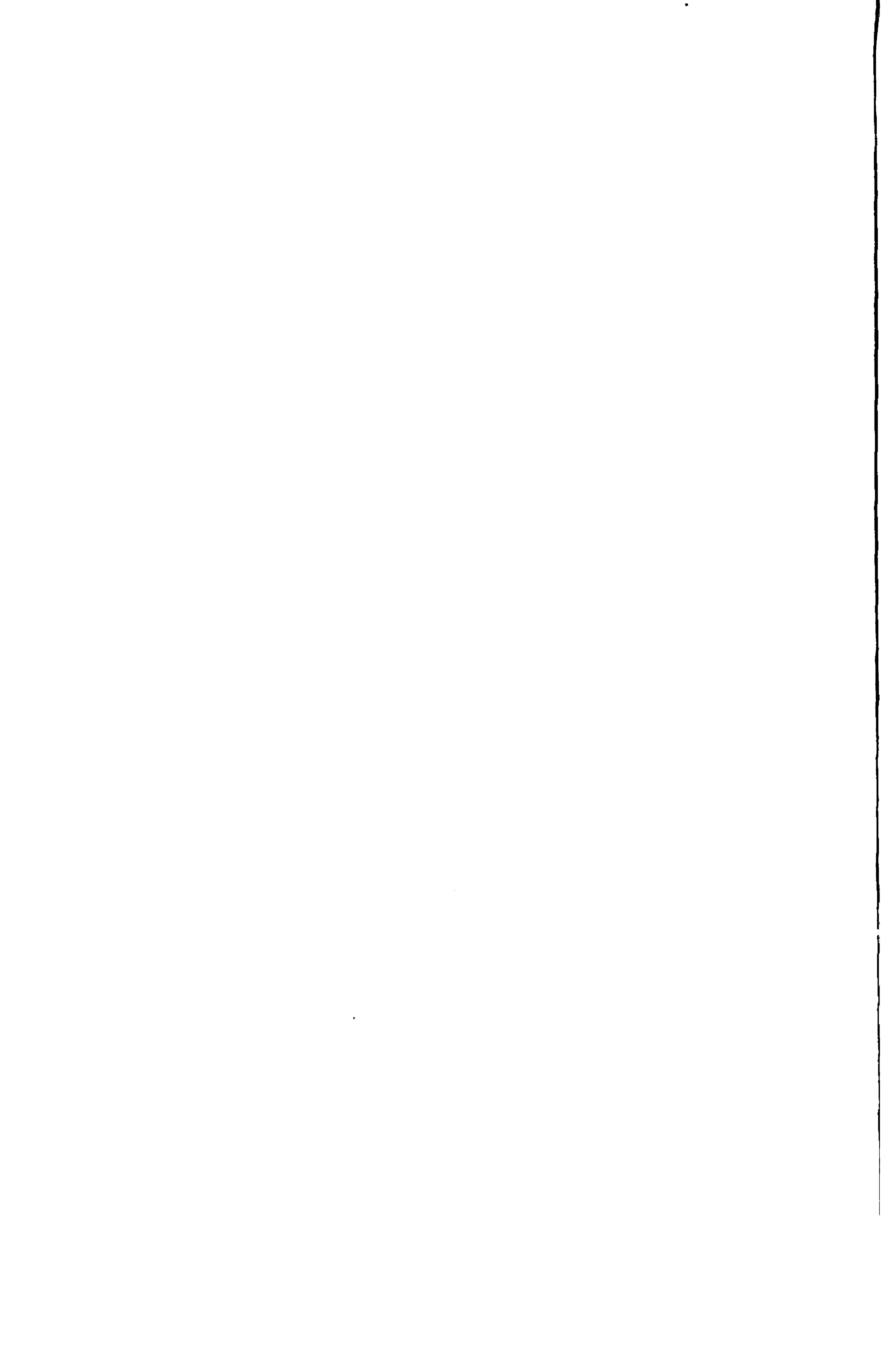
Gades geschichtliche Größe liegt, wie Spitta prägnant formuliert, darin, »daß er die von Deutschland und im weiterem Sinne aus der ganzen europäischen Kulturwelt nach Dänemark seit Jahrhunderten eingeströmte Kunstmusik völlig mit nationaler Empfindung durchtränkte. Dadurch hat er es auch erreicht, daß er selbst nicht nur seinem Vaterlande, sondern (wie Thorvaldsen) der Welt angehört.« In Gade verkörpert sich wie in einem Brennpunkt die musikalische volkstümliche Bewegung seit dem Anfang des Jahrhunderts. Durch die auf das dänische Volkslied zurückgreifende, von ihm befruchtete Melodik seiner Werke, durch die seine Phantasie bestimmende poetische Be-

---

1) Wichtigste Literatur über ihn: Ph. Spitta, N. W. Gade, in »Zur Musik«, Berlin 1892, Paetel, S. 383 (bestes deutsches Lebensbild). — Thrane, Danske Komponister (dän., s. o.). — Will. Behrend, Tilskueren 1887, 91 (dän.). — A. Hammerich, Letterstedske Tidskrift 1891 (dän.) und im Skandinavien-Heft der »Musik« (III, 22; deutsch). — R. Henriques, Studentersamfund. Smaaskrifter 1891 (dän.) — Chr. Kjerulf, Nordisk Musiktidning, 1880. — Dagmar Gade, N. W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe, 1897 (deutsch).



Niels W Gade



einflussung der altschottischen Ossian- und heimischen altnordischen Sagenkreise und durch seine geniale Begabung, die poetischen Gestalten dieser längst verklungenen großen Zeiten in seiner Musik körperlich greifbar wieder auferstehen zu lassen, ist Gade zum größten und für die Zukunft ausschlaggebenden Meister der nationalen dänischen Tonschule des 19. Jahrhunderts geworden. Dagegen tritt seine unleugbare Beeinflussung durch Mendelssohn, viel weniger durch Schubert, Schumann oder Spohr, durch Henselt und Chopin (Klaviermusik) zunächst als nebensächlich einmal völlig zurück, so gern man seine Musik auch von ihr, die dem nordischen Charakter nicht entspricht, befreit sähe. Mit Gade dringt auch jene eigenartig reizvolle, fein gedämpfte, durchsichtig klare und doch farbenreiche Instrumentation in die dänische Tonkunst ein, die, dem Volksempfinden entspringend, seitdem eine Haupteigenschaft dieser sog. Gade-Hartmannschen Schule der dänischen Romantik geblieben ist. Gade hat alle Gebiete der Komposition mit Ausnahme der Oper bebaut; seine geschichtliche Größe liegt jedoch in der Ouvertüre, Symphonie und der Konzertkantate für Chor, Soli und Orchester. Wir besitzen 8 Symphonien von ihm (I. C-moll, in Leipzig 1843 durch Mendelssohn aufgeführt; II. E-dur; III. A-moll, in Leipzig; IV. in B-dur, seine bedeutendste, 1850; VI. G-moll, seine düsterste und leidenschaftlichste; VII. F-dur 1864, VIII. H-moll, in der ausgeprägten nordischen Stimmung wieder an die erste anschließend). Von seinen Ouvertüren sind die schönsten die gleich den ganzen und neuen Gade vor uns hinstellenden »Nachklänge aus Ossian« op. 1 (1841), »Im Hochland« — auch bei uns liebe Gäste im Konzertsaal —, während die in C-dur op. 14, »Hamlet« und »Michel Angelo« hinter ihnen zurücktreten. An Wichtigkeit und für Gades Eigenart ebenso bezeichnend treten diesen Werken seine stilistisch an Schumann anknüpfenden nordischen Chorballaden und dramatischen Kantaten »Comala«, »Die Kreuzfahrer«, »Calamus«, »Zion«, »Psyche«, die anmutige »Frühlingsphantasie« und »Frühlingsbotschaft«,

»Erlkönigs Tochter«, »Die heilige Nacht«, »Der Strom« an die Seite. Darnach kommen die Chorwerke für gemischten Chor und Männerchor (»Beim Sonnenuntergang« u. a.), Gades Kammermusik (je ein Streichquintett, -sextett, -oktett, zwei Violinkonzerte, F-dur-Klaviertrio, Trio-Novelletten, drei prächtige Violinsonaten in A-dur, D-moll und B-dur) hat sich heute zumeist ins Haus und in Schüleraufführungen zurückgezogen. Seine Lieder und Klavierwerke zeigen verhältnismäßig den stärksten Mendelssohnschen Einfluß, so in den reizenden »Albumblättern«, dem Silberfiligran der »Aquarellen«, in den »Nordischen Tonbildern« und »Volkstänzen«, weisen aber doch auch ein in den Gegensätzen so gewaltiges und von wundervollster Ossianpoesie durchtränktes Werk wie die Liszt gewidmete E-moll-Sonate op. 28 (ein Jugendwerk!) auf. Die Orchestersuiten »Ein Sommertag auf dem Lande« und die für die Entwicklung der skandinavischen Streichorchesterkomposition grundlegende Streichorchestersuite »Holbergiana« — ein anmutiges Seitenstück zu Griegs gleichfalls für Streichorchester geschriebener »Aus Holbergs Zeit« — und die »Novelletten« vollenden als letzte duftende Blüten den reichen Strauß seiner Werke.

Gade ist ein ausgesprochener Däne in seinen Werken und eine in manchem dem, in der allgemeinen Richtung seiner Kunst ihm jedoch so ähnlichen Hartmann entgegengesetzte Natur. Er bevorzugt die Idylle, die klare, heitre Ruhe. »Die alten dänischen Buchen stecken die Köpfe zusammen und schwängern die Luft mit ihren Düften. Es ist der stärkste Duft, den ein Baumwald ausatmen kann, es ist, als verdichte er sich und schwebe dann nieder, drückend und schwer. Vom Sund herüber kommt ein schwaches eintöniges Rauschen, matt und gedämpft, fast nur das Echo eines Rauschens, das zittert herüber und verhallt leise im Wald. Über den Boden gleiten die weichen Schatten der Buchenkronen und dazwischen spielt das helle, warme Sonnenlicht. Und das alles, der Buchenduft und das Rauschen des Sundes und die Schatten und die Lichtstrahlen, verwebt

sich zu einer großen, machtvoll ruhigen Eintönigkeit, die etwas Geheimnisvolles, Schwermütiges in sich birgt. Wenn hier ein begnadeter Dichtergeist erstünde, hier ein Poetengeist heranwüchse, so müßte er in all seinen Empfindungen reizbarer, in seinem Organismus zartfühliger sich entwickeln als ein andrer, seine Sinne müßten geschärft sein, und alle Nerven seines Körpers den Duft und den Klang dieser seltsamen Natur erfassen.« Und weiter: »Das dänische Volk hat in seinem Wesen etwas, das an die weichen Uferlinien von Seelands Küsten gemahnt — so etwas traumhaft sich verlierendes, im Nebel verschwimmendes, zerrinnendes . . . Bei dem Dänen ist alles rund uud weich und nebelhaft.« Diese Worte gebraucht Theod. Wolff in seiner schönen Einführung in Jacobsens »Niels Lynhe«; ein jedes derselben paßt aber auch genau auf den Musiker Gade der ersten Periode. Da denken wir unwillkürlich an das echt dänische, zarte Naturgefühl, an die, phantastische Gestalten annehmenden Nebel der Werke seiner ersten »Ossian«-Periode, welche die für viele schönsten, jedenfalls aber charakteristischesten und kunstgeschichtlich wichtigsten seiner Muse sind. Sein Ideal ist ein klassizistisches, das gleichwohl das Beste der nationalen und deutschen Romantik einschließt: Gade begeistert sich ja an unseren Klassikern und Romantikern der Tonkunst so gut, wie an Shakespeare, Ossian, an dem Gespenster-Hoffmann, Jean Paul und an den heimatlichen Größen in nationaler Literatur und Kunst so gut wie an Oehlenschläger und Thorvaldsen und versenkte sich tief in die eben erst nach Berggreens Vorgang immer reicher zutage geförderten Schätze des skandinavischen Volksliedes. In Mendelssohn erblickt er ein solches und er kommt tief genug in seinen Bann, als daß er nicht ein gut Teil seines eigenen Wesens, die »nordische« Seite desselben, zugunsten einer »universellen«, verdeutschten, verloren hätte. Das muß offen, obgleich es Dänemark wohl nicht gefallen wird, ausgesprochen werden. Aber den Gade der zweiten Periode als bloßen nordländischen Nachfolger unsres

Romantikers zu bezeichnen, geht denn doch viel zu weit, denn er ist im Grunde stets der echte Däne geblieben, mit dem er in den ersten Werken vor uns steht. Diese spezifisch dänischen Eigenschaften, die wir schon bei Hartmann bemerkten, einschließlich der auch bei ihm zu feinsinnigen musikalischen Schilderungen des lieblichen Seeland werdenden tiefen Naturliebe und Stimmungskraft sind von seiner Musik auch in den formal und gelegentlich melodisch von Mendelssohn beeinflußten Werken nicht hinwegzudenken; sie sind jedoch von den meisten seiner deutschen Beurteiler zum Schaden der ihnen leichter erkennbaren Mendelssohnschen Züge übersehen worden. Aber es muß noch einmal betont werden, daß seine geschichtliche Stellung in erster Linie durch die Werke seiner ersten Periode bedingt ist. Hier hat der liebenswürdige und klare Meister eine nationale Tat vollbracht und sich dadurch, daß er das National-Volkstümliche den großen Formen der Instrumental- und begleiteten Vokalmusik dienstbar gemacht hat, einen gleichberechtigten und unvergänglichen Platz neben Weber, Chopin, Glinka, Smetana u. a. gesichert.

Gade und J. P. E. Hartmann sind die leuchtendsten Blüten dänischer musikalischer Romantik. Nun beginnt ein ganzer anmutiger Kranz kleinerer Blumen um sie herum aufzusprießen: das Hartmann-Gadezeitalter, das die nächste Musikergeneration hindurch bis in die 90er Jahre hinein dauert, repräsentieren neben diesen beiden Meistern eine ganze Reihe kleinerer Größen, deren Werke in nationaler, volkstümlicher Richtung, sonnigklarem und die Natur preisenden Charakter, in Formvollendung, feinsinniger Instrumentation, Hang zur Kleinmalerei und allgemeiner Beeinflussung durch die deutsche Romantik ganz das Hartmann-Gadesche Prägezeichen an der Stirn tragen. Unter ihnen ist ein Sohn des »alten Hartmann« aus erster Ehe, Emil Hartmann (1836—1898; Schüler seines großen Vaters, Gades, Ravnkildes und Rées, 1871—1873 Schloßorganist, wurde 1891 Musikdirigent als Gades Nachfolger) am wenigsten aus

Hartmanns und namentlich Gades, seines Schwagers, Schatten herausgekommen. In Deutschland ist er, namentlich durch seine schöne Ouvertüre »Nordische Heerfahrt«, der einzige gewesen, der hier den Namen Hartmann bekannt machte. Wie nahe er Hartmanns und Gades Bestrebungen steht, verraten schon die Titel seiner übrigen Werke, z. B. »Nordische Volkstänze«, »Skandinavische Volksmusik«, »Lieder und Weisen im nordischen Volkton« usw.; er will die Heimatkunst ganz in jener Meister Sinne pflegen. Auch seine weiteren Schöpfungen, drei Symphonien in Es-, A- und D-dur, Tanzsuite, »Ein Karnevalsfest«, je ein Violin- und Cellokonzert, je eine Serenade für acht Bläser und Kontrabaß, für Klarinette und vier Streicher, Kammermusik, einige Opern (»Die Erlenmädchen« 1867, »Die Korsikaner« 1873, »Runenzauber« 1896) wollen dies tun. Aber bei all ihrer Formvollendung, ausgezeichneten Beherrschung der großen Formen, geschickten Gestaltung und noblen Haltung zeigt sich's doch, daß das »Nordische« bei ihm mehr ein aufgeklebtes Attribut seines Mendelssohnianismus als eine organische Assimilation mit ihm wie bei Gade wird. Seine Originalität ist nur gering, seine Stimmungskraft und poetische Empfänglichkeit bleibt weit hinter der seiner großen Vorgänger zurück. — Selbständiger vermag sich Peter A. Heise (1830—1870; Schüler von Berggreen, Hauptmann, Gade, Studentengesangsvereinsdirigent und später Organist in Sorö, zuletzt der Komposition lebend in Kopenhagen), Dänemarks größter Liederkomponist seit den Tagen Weyses, zu halten, der in zahllosen Gesängen, unter denen als schönste die Zyklen »Liebeslieder« Chr. Winthers, Lenaus »Schilflieder«, „Dyvekes Sange«, »Südländische Gesänge«, Gesänge nach Aarestrup u. a. sind, alle weniger blendenden als nach näherer Bekanntschaft immer unwiderstehlicher und tiefer fesselnden Vorzüge dänischen Musikempfindens entfaltet. Gegen diese herrlichen, auf die Dichtungen der besten dänischen Dichter seiner Zeit von Oehlenschläger bis zu Holger Drachmann komponierten Gaben treten

seine Bühnenwerke, die Musik zu Hostrups »Eine Nacht in den Bergen«, das Singspiel »Des Paschas Tochter« (1869), das stilistisch an Wagners »Lohengrin« anknüpfende Musikdrama »König und Marschall« (Drot og Marsk) 1878 und eine D-moll-Symphonie in die zweite Linie. — Auch August Winding (1835—1899; gleichfalls ein Schwiegersohn des alten Hartmann, Schüler Gades, Reineckes, Rées [Komposition], Dreyschocks [Klavierspiel], später Mitdirektor des Kopenhagener Konservatoriums), dessen beste, sich durch edle Abklärung und überaus feinsinnige differenzierteste Detailarbeit bei vortrefflicher durchbrochener Satzart auszeichnende Werke der Klavierkomposition, — hier befreunden wir uns rasch mit dem Klavierkonzert op. 16, dem Konzertallegro op. 29 mit Orchester, den »Reisebildern«, »Ländlichen Szenen«, Präludien, Idyllen, Legenden, Studien usw. — der Orchesterkomposition (D-moll-Symphonie, D-moll-Konzertouvertüre, Ouvertüre zu einer nordischen Tragödie) und der Kammermusik (ein Streichquartett, zwei schöne Violinsonaten, Phantasiestücke für Klarinette und Klavier) angehören, ist über einen vornehmen Gadeschen Eklektizismus mit im Vergleich selbst zu E. Hartmann noch diskreterer nordischer Färbung seiner in der Idylle und einem volkstümlich feinen Humor das Beste gebenden Kompositionen nicht eben viel hinausgelangt. — Ebensowenig vermochten sich von ihm zu befreien: Niels Ravnkilde (1823—1890; Klavierpädagoge in Rom, C-dur-Ouvertüre, Klaviersachen, Lieder u. a.), Jos. Glaeser (1835—1891; Lieder usw.), der kosmopolitische Jörgen Malling (1836—1903; Opern, Chorwerke »Kyvala« u. a.), Christian Barnekow (* 1837; Kammermusikwerke, Lieder [Zyklus »Der Einsame«], Kirchenmusik), die beiden Johan Amberg (der ältere * 1834; Organist am Dom zu Viborg, Orgelsachen; der jüngere * 1846; Violinist der Kgl. Kapelle; Kammermusik) oder die beiden bedeutendsten Vertreter des alten Organistengeschlechts am Roeskilder Dom, der Grabstätte dänischer Könige, Hans und Gotfred Matthison-Hansen (1807—1890 bezw. * 1832). Beide schufen Orgelwerke in großen und kleinen

Formen und Kirchenmusik, letzterer und sein Bruder Waage (* 1846) auch Klavier- und Kammermusik, ersterer der bedeutendste, entbehrt nicht volkstümlicher uud barocker Züge. Dem Einflusse Hartmann-Gadescher Traditionen vermochten sich weiterhin auch der Autor echt dänischer und entzückend feiner gemischter Chöre und Lieder, namentlich für die Kirche, Staatsrat J. Fabricius (* 1840) und Emil Horneman[1]) (1840—1906; Schüler von Moscheles, Hauptmann, Richter; mit O. Malling [s. u.] der Gründer [1874] des Konzertvereins), dessen Ouvertüre (1866) zur Märchenoper »Aladdin« (1888) auch ihren Weg nach Deutschland fand, während die Verbreitung seiner übrigen Werke — Ouverture héroique, zahlreiche schöne Lieder, Chöre — zumeist auf seine Heimat beschränkt blieb, nicht ganz zu entziehen. Ferner stehen dieser Richtung z. B. E. Siboni (1828—1892; Oper: »Carl II. Flucht«, Othello-Ouvertüre, Stabat mater, B-dur-Klavierquartett, D-moll-Klavierkonzert), Bernh. Sick (1827—1893; Kammermusik, u. a. A-dur-Klaviertrio), Ad. Krygell (* 1835; etwas philiströse Orgelwerke), A. Liebmann (1849—1876; Chöre, Lieder), Jul. Bechgaard (* 1843; Oper »Frode« 1893, Musik zum »Strandby Folk«, Chöre und viele schöne Lieder, einzeln und in Zyklen), G. C. Bohlmann (Ouvertüre »Vikingerfahrt«) und Ax. Grandjean (Opern: »Die beiden Armringe«, »Colomba«, »In der Mühle«, »Oluf« usw., Balletmusiken, Chorwerke und Lieder) mehr oder weniger nahe.

D. Das Zeitalter der Neuromantik bis zur Gegenwart.

Bis über die Mitte des Jahrhunderts reicht das goldene Zeitalter dänischer Literatur. Die Namen des Tragöden Adam Oehlenschläger, des lieben Märchendichters und Lieblings der ganzen Welt Andersen, des alten Idyllikers Thaarup, Heibergs, des volkstümlichen Grundtvig, des kindlich frommen Ingemann,

1) Vgl. G. Hetsch, Ein dänischer Kapellmeister und sein Werk, Neue Musikzeitung 23, 14.

Ploug, Hertz, des feinen Novellisten und Lyrikers Ewald und wie sie alle heißen, sie kennt ein jeder Freund des Nordens. In den bildenden Künsten verbreitet Thorvaldsen in Rom, unter dem noch einmal die Antike aufzuerstehen scheint, als Bildhauer den Ruhm seines Vaterlandes über die Welt, und in Marstrand mit seinen Genrebildern ersteht zu seiner Zeit ein volkstümlicher dänischer Hogarth, der mit einem Schlage die italienisierenden Klassizisten um die Jahrhundertwende mit Eckertsberg in Rom vergessen läßt und die Parallelerscheinung zu dem später eintretenden Hartmann-Gadeschen goldenen Zeitalter dänischer Musik des 19. Jahrhunderts bildet. Der bis in die Mitte des Jahrhunderts blühenden Genreperiode in der Malerei mit den unsren Knaus und Vautier an die Seite zu setzenden Exner, Dalsgaard, Vermehren, mit Dreyer, Skovgaard, Rump, dem dänischen Haider, mit Larssen, Lundbye, dem Marinemaler Sörensen, mit Melbye, Kyhn u. a. entspricht die Hartmann-Gadesche Schule in der Tonkunst: keine stolzen Gipfel, sondern eine freundliche, sonnige echt heimatliche Landschaft mit anmutigen, ganz stattlichen Hügeln. Dem das große Historienbild bevorzugenden Kolorismus der 50 er Jahre mit Zahrtmann, Helsted, Carl Bloch, Rosenstand, Schou, mit Thomsen, Christensen, Jerndorf, Bache u. a. läßt sich die Geburt der dänischen Neuromantik unter unaufhaltsam eindringenden Einflüssen der neudeutschen Wagner-Liszt-Berliozschen Schule als Parallelerscheinung zur Seite setzen, und hier ist Asger Hamerik (* 1843; Schüler von Matthison-Hansen, Gade, Haberbier [Komposition], Bülow [Klavier], durch Berlioz protegiert, Reisen nach Italien, lebt in Baltimore, U. S. A. als Musikdirektor des Peabody-Institute), eine dänische Selmer-Natur, der erste, gleich jenen Malern stark kosmopolitische und im Zurücktreten nationaler Bodenständigkeit den ersten leisen Rückschritt bedeutende Kolorist und musikalische »Historienmaler« der dänischen Musik. Seine Vorwürfe sind gewaltige. Da haben wir eine Symphonie poétique (Nr. I, 1880), tragique (II), lyrique (III), majestueuse (IV) und — wie bei

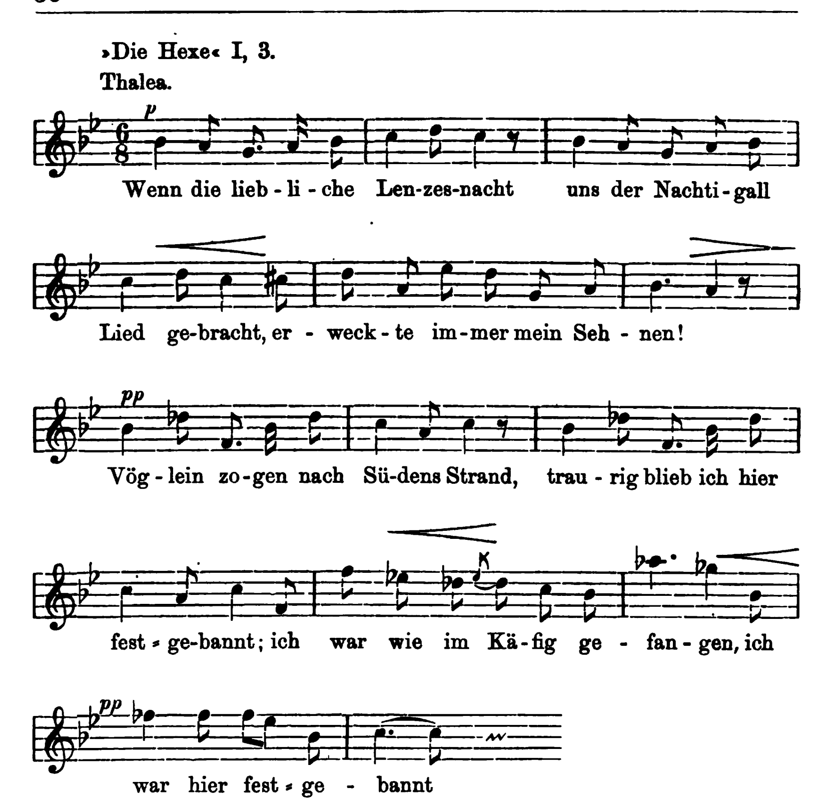
Berwald — sérieuse (V), eine »Oper ohne Worte« für Klavier, zwei großartig angelegte Chorwerke »Jüdische und Christliche Trilogie«, ein Requiem für 6st. Chor mit Orchester (1877), Kantaten, fünf zu seinem Besten gehörende »Nordische Orchestersuiten« und Kammermusik. Er schreibt in Paris zwei Opern für Dänemark, eine, »La Vendetta« (1870) kommt in Mailand zur Aufführung. Die Pariser Weltausstellung verherrlicht er in einer mit Berliozschen Mitteln arbeitenden »Friedenshymne«, die neue schwedische Verfassung 1866 mit einer Festkantate. Allein nur verschwindend wenig von diesen großen Werken wird sich noch einige Zeit halten. Denn seine im Grunde geringe Originalität und nicht genügende Beherrschung der großen Formen, seine bald gemäßigte, bald bizarre eklektische, kosmopolitische Tonsprache und ihre Gedanken stehen leider nicht im rechten Verhältnis zu den aufgewandten außergewöhnlichen Mitteln.

Wollen wir nun den weiteren Verlauf der dänischen musikalischen Neuromantik recht verstehen, so müssen wir abermals zuerst auf die bildenden Künste blicken. Die Malerei hat diese, im ganzen genommen einen leisen Rückschritt bedeutende koloristische Periode überwunden und im modernen Impressionismus sogar eine ganz eminente und im Betonen des Nationalgefühls echt heimatliche Blüte erreicht. Da sind die Skagener Fischermaler Mich. und Anna Ancher und P. S. Krøyer, die wie in der dänischen Literatur Steen Steensen Blicher oder Holger Drachmann namentlich Jütlands knorriges und von den Inseldänen grundverschiedenes Fischervolk und andersgeartete Natur meisterlich schildern, da die ausgezeichneten Porträtisten Krøyer und Bertha Wegmann, die stimmungskräftigen Landschafter und Interieurmaler Joh. Müller, Lundbye, Syberg, T. Petersen, Tuxen, N. Skovgaard, Jul. Paulsen, Irminger, V. Pedersen, die äußerlicheren Johansen, Haslund, K. Jensen, ein dänischer Kuehl, L. Ring, ein dänischer Corot, da sind die Brüder Sinding — der dritte ist der große Bildhauer —, Sörgensen, der archaistisch stilisierende Willumsen

und Th. Holmboe. Das Meer malen uns mit unendlich liebevoller Vertiefung G. Stenersen, Locher, Viggo Pedersen, Joh. Rhode, das sonnendurchflutete Interieur Wilhelm Hammershöi, in die Tierseele versenkt sich N. Petersen Mols, zu den Intimen gehören auch die G. Achen, R. Christensen, A. Gottschalck, G. Seligmann, die C. Holsoe, L. Find, Dorph, P. Ilsted, der Sezessionist Eynar Nielsen, die Gruppe der frischen modernen Kunstgewerbler mit Bindeböll und wie die Ungezählten, deren weitere Namensnennung hier ermüden müßte, alle heißen. Jeder ist in seiner Art ein kleiner Meister. In der intimen Schönheit ihrer Werke halten sie den Vergleich mit der modernen dänischen Literatur, mit dem schalkhaften Idylliker Scharling, dem unvergleichlich phantasievollen, realistischen und herzenswarmen See- und Märchendichter Drachmann, der uns die klassischen »See- und Strandgeschichten« schenkte, mit dem in glühenden Farben, Tönen und differenziertesten Stimmungen lebenden, traumhaft feinen Schöpfer der »Marie Grubbe«, des genialen »Niels Lynhe«, Jacobsen, den sie unmittelbar heraufbeschwören, völlig aus. Eins hat die moderne dänische Malerei sofort mit der modernen dänischen Tonkunst gemeinsam: einen der ganzen dänischen Kunst eigenen, mehr oder weniger ausgesprochenen konservativen Grundzug. Die dänische Kunst ist eine intime, in der Farbenpalette weniger leuchtende, als innerhalb des herrschenden Lokaltones — wie in Holland mit Bevorzugung des Grün mittels einer unendlich fein differenzierten, aber bei den intimsten Malern oft fast monochromen Farbenskala — ungemein fein abgestufte Kunst auch in ihrer modernen impressionistischen Epoche geblieben, die dänische Tonkunst hat auch in ihrer neuromantischen Periode die guten klassizistischen Geister Hartmann-Gadescher Schule nicht schroff von sich gestoßen. Sie hat von allen skandinavischen Tonschulen dem neudeutschen und Berliozschen Einfluß am wenigsten, mehr rein äußerlich und nicht in dem vielleicht von uns erwartetem Maße nachgegeben. Aber sie ist auch die erste, welche in dem in der

jüngsten Generation ihrer musikalischen Neuromantik ersichtlichen leisen, aber unaufhaltsamen Abwenden von der Betonung des rein-Nationalen uns die ersten Spuren der allmählichen Erschöpfung der skandinavischen Tonschulen untrüglich zu erkennen gibt.

Talente ersten Ranges wie Gade oder Hartmann weist sie nicht mehr auf. Auch Aug. Enna (* 1860; seine Großeltern waren von italienischer bezw. deutscher Herkunft; Autodidakt, 1880 mit einer kleinen Musikantentruppe nach Finnland, 1883 Kapellmeister bei einer Provinzial-Schauspielergesellschaft, 1888/89 auf das ihm von Gade überwiesene Ancher'sche Stipendium in Deutschland studierend, lebt in Kopenhagen), der doch der bedeutendste Opernkomponist des modernen Dänemark ist (»Die Hexe« [Fitger] 1892, »Kleopatra« 1894, »Aucassin und Nicolette« 1896, die Märchenopern nach Andersen: »Das Streichholzmädel« 1897, »Die Erbsenprinzessin« 1900, »Ib und die kleine Kristine« 1902, weiterhin »Der Tod des Antonius« 1903, »Lamia« 1901, »Heiße Liebe« 1905, auch schöne Lieder, Klaviersachen usw.) erreicht sie an Originalität nicht annähernd. Seine Kunst ist gewiß echt dänisch in ihrer Liebenswürdigkeit, ihrer feinen meist hellen und sonnig-glänzenden Palette, ihrer Neigung zu verträumter Melancholie und warmer zarter Lyrik. Seine symphonische Arbeit ist an feinen Einzelzügen reich, interessant, doch manchmal etwas schwerfällig und überladen in der Führung der Mittelstimmen. Doch seine Melodik zeigt kein streng persönliches Gesicht. Der Grundcharakter seiner Muse neigt zu Mendelssohn. Dieses Meisters wie auch Schumanns und Meyerbeers Spuren blieben ihr daher auch nicht fremd. Der Einfluß des Wagners der mittleren Periode dokumentiert sich lediglich im Rhythmischen und in einzelnen harmonischen Wendungen. Die vorzüglichsten Schönheiten seiner Bühnenwerke liegen im Intimen, Lyrischen, im feinen, schalkhaften Humor oder in sanfter Wehmut. Für seine Melodik eine kleine Probe:
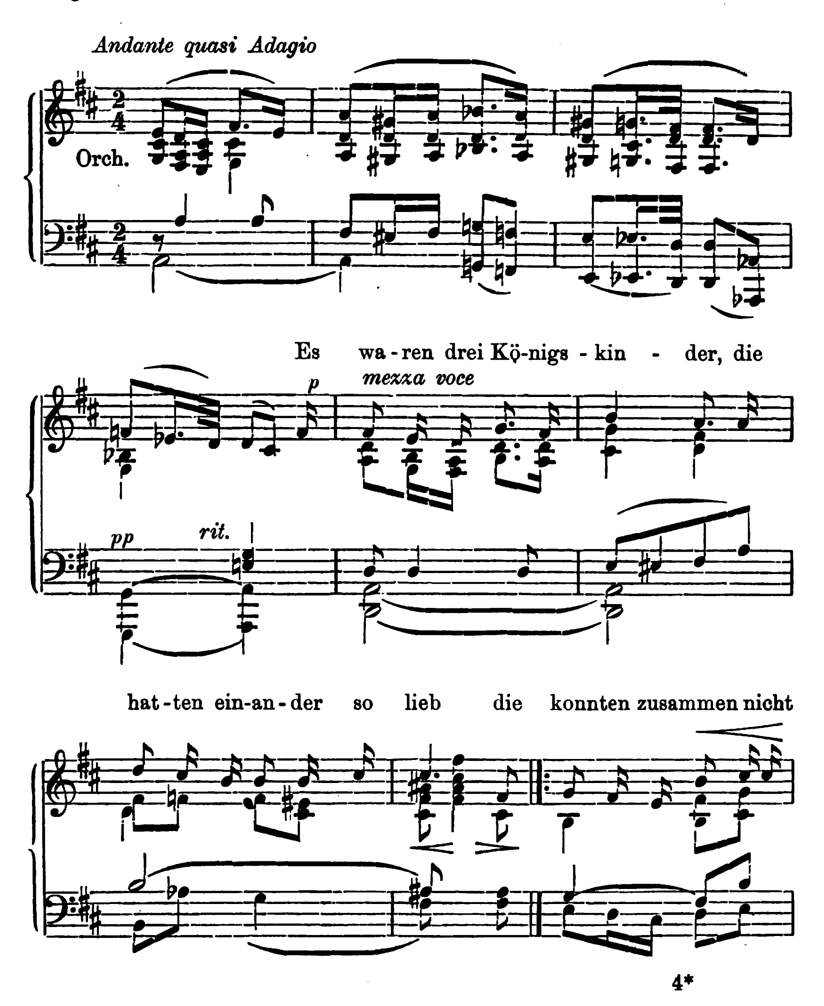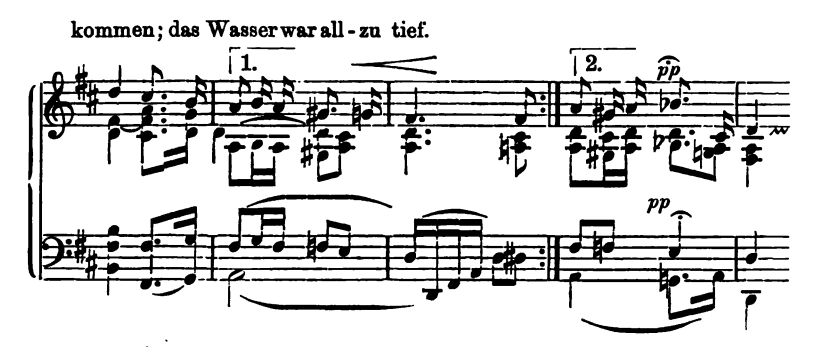


Er vertritt das moderne Dänemark zugleich nach außen insofern am nachdrücklichsten, als er der einzige dänische Komponist ist, dessen Opern hin und wieder einmal auch nach Deutschland drangen. Am eigenartigsten offenbart er sich in kleineren lyrischen Ergüssen geschlossener Form. Da strömt alle Herzenswärme aus seinem Innern und schafft Partien, die zum Liebenswürdigsten und Reizendsten in der gesamten dänischen Kunst gehören. Mit welchen lichten, zarten Farben ist z. B. die Spinnstubenszene des II. Aktes der »Hexe«, um bei diesem Werke zu bleiben, behandelt. Sie birgt die Perle der



AUGUST ENNA

Oper, Almuths kleine, harmonisch so überaus feinziselierte Ballade von den Königskindern, die zum Persönlichsten gehört, was Enna geschaffen und hier darum nicht fehlen darf. Ihr Beginn gehört zudem zu des Komponisten Lieblingswendungen:





In solchen Partien liegt Ennas Eigenart. Auch seine Märchenopern steigen und fallen mit jenen holden kleinen, volkstümlich einfachen Liedern wie »Im Himmel sitzen die Engelein« im »Streichholzmädel« oder der feinkomischen Ballade »Es war eine Königin von Thule« in der »Erbsenprinzessin«. Hier reicht er unsrem Humperdinck die Hand.

Die feinsten, eigensten und nationalsten Talente dänischer Neuromantik, in deren Werken das Beste der Hartmann-Gadeschen Tradition am reinsten fortlebt, sind aber Otto Malling (* 1848; Schüler J. P. E. Hartmanns und Gades, 1872—1884 Studentengesangvereinsdirigent, Mitbegründer und Dirigent des Konzertvereins, 1878 Organist an St. Petri, 1885 Lehrer für Theorie am Konservatorium) und P. E. Lange-Müller (* 1850; studierte anfangs Jura, Schüler G. Matthison-Hansens und Neuperts am Kopenhagener Konservatorium). Mallings Stärke liegt in der Komposition für Orgel (Präludien, Stimmungsbilder — Zyklen: Christus, Paulus, Jungfrau Maria u. a.) und Kammermusik (Violinfantasie mit Orchester, G-moll-Violinsonate, Oktett, Quintett, Quartett u. a.), er schrieb aber daneben eine beachtenswerte D-moll-Symphonie, Chorwerke, Kantaten, Lieder und und geistliche Vokalmusik, in denen er in oft volkstümlicher Fassung eine Verschmelzung des Gadeschen Stiles mit neudeutscher, leitmotivischer Technik nicht ohne Einwirkungen Schumanns anstrebt, überall aber als ein reifer und über

den feinsten Geschmack und Kunstverstand verfügender Tondichter sich ausweist, der in großen Werken des monumentalen Zuges nicht entbehrt. Ihr Lokalkolorit aber ist dasselbe feine, silbrige dänische wie's Lange-Müller besitzt, der neben Enna der einzige neuromantische Opernkomponist Dänemarks ist (»Tove« 1878, »Spanische Studenten« 1883, »Frau Jeanna« 1891 und namentlich »Wikingerblut« 1900, auch Bühnenmusiken zu Kaalands »Fulvia« und die populär gewordene zu Drachmanns Märchenkomödie »Es war einmal«), doch im ganzen nicht dasselbe Glück hatte, daß diese Werke auch über Skandinavien hinausdrangen. Im übrigen hat er sein Schönstes doch wohl im Liede, der Kammer- und Klaviermusik (Gedämpfte Melodien u. a.) gegeben, doch auch eine Symphonie »Herbst«, ein Chorwerk »Niels Ebbesen« und drei Psalmen mit Orchester geschrieben. In seiner schönen Orchestersuite »Alhambra« gibt er wieder einmal ein Beispiel orientalisierender Einschläge in der dänischen und überhaupt skandinavischen (Selmer, Halvorsen u. a) Tonkunst, die sich darin mit Rußland (Rimsky-Korsakow, Balakirew, Glazounow u. a.) und England (Bantock, Holbrooke u. a.) berührt. Im allgemeinen zeigt sich seine Kunst, der ein warmes dunkles Kolorit und ein oft ergreifender Herzenston eignet, viel stärker von der deutschen Romantik der Linie Schubert-Mendelssohn-Brahms wie von den Neudeutschen berührt. Nennen wir noch Vict. Bendix (* 1851; Schüler Gades und Windings, 1872—1876 Chorvereinsdirigent, 1882 in Deutschland, 1892/93 Volkskonzertdirigent, vortrefflicher Pianist), für dessen meist in den großen Formen geschriebene Werke (Symphonie I C-dur »Zur Höhe«, II D-dur »Sommerklänge aus Südrußland«, III A-moll, G-moll-Klavierkonzert, Kammermusik, Chorwerke [Davids 33. Psalm], sehr schöne Klaviersachen und Lieder) bei im ganzen moderner Haltung dasselbe zutrifft, und die durch eine überaus feinziselierte Satzart entzücken, so haben wir die Spitzen der dänischen Neuromantik genannt.

Um sie gruppiert sich aber noch eine ganze Reihe tüchtiger

kleinerer Talente. Da schüttet Ludv. Schytté (* 1848; Schüler von Rée, Neupert, Gade, lebt in Wien) alljährlich sein Füllhorn mit anmutigen, ebenso instruktiven wie melodiösen, doch durchaus eklektischen und ungleichen Klavierminiaturen aus, ein dänischer Nic. v. Wilm, der aber auch an eine Klaviersonate op. 53, ein Klavierkonzert op. 28, eine dramatische Szene »Hero«, eine Operette »Mameluk« sich heranwagte, da schreibt Leop. Rosenfeld (* 1850; Gesanglehrer in Kopenhagen) hübsche Lieder, Duette, Chorwerke (Henrik und Else) und Klaviersachen in bemerwert nordischem Tone, da versucht Fred. Rung (* 1854; 1877 Cäcilia-Dirigent, seit 1884 zweiter Kapellmeister am Kgl. Theater) mit Schauspielmusiken (1001 Nacht, Pharaos Ring) und komischen Opern (Der dreieckige Hut, Die Geheimgesellschaft) sich die Bühne zu erobern, da wirken Robert Hansen (* 1860 in Kopenhagen; Cellist am Leipziger Theater- und Gewandhausorchester), Georg Hoeberg (* 1872 in Kopenhagen, Schüler des Kopenhagener Konservatoriums [Gade, Tofte, Bondesen] und Halirs [Violine], jetzt Violinlehrer daselbst; schrieb ein Streichquartett, eine Violin- und Cellosonate, Violinromanze, kleinere Orchesterstücke, Klaviersachen und Lieder), Axel Gade, des großen Vaters tüchtiger Sohn, und Th. Otterström mehr für die Kammermusik, Birkedal-Barfod, Wiel-Lange, Ludwig Holm (* 1858 in Kopenhagen, Schüler seines Vaters, des Konservatoriums und Ant. Svendsens, wirkt als Konzertmeister der Hofkapelle und Lehrer an C. F. E. Hornemans Musikschule; schrieb Lieder und ein Heft Klaviervariationen) mehr für die Klavier-, Lied- und Violinkomposition.

Ein überragendes Talent findet sich unter ihnen aber nicht; immerhin werden sie noch überragt von den folgenden, die uns gute Wechsel auf die Zukunft ausstellen und nächst den obengenannten drei Tondichtern als die ihnen an Begabung am nächsten stehenden Neuromantiker begrüßt werden dürfen: Es ist zuerst L. Chr. Glaß, der etwas spröde, reflektierte und von Brahms merklich beeinflußte (* 1864, Schüler

seines Vaters Chr. H. [* 1821, Schüler Sibonis und Hartmanns; Klaviersachen u. a.], Symphonien, Orchestersuite, Klavierwerke [Instruktives, Sonate], Kammermusik, Lieder), Fini Henriques (* 1867, Schüler Joachims und Svendsens; Symphonie, Kammermusik, Musik zu Drachmanns »Völund der Schmied« mit Beeinflussung durch den mittleren Wagner und die Mascagnischule, Lieder und namentlich reizende instruktive Klavierstücke für die Kinderwelt [»Bilderbuch« u. a.]), dann Alfred Tofft (* 1865, Oper »Vifandaka« 1898, Lieder und feine, auf einen diskreten, nordischen Ton gestimmte Klavierminiaturen in Gadeschem Geiste), Ludolf Nielsen (* 1876 in Nörre Trede auf Seeland; Schüler des Kopenhagener Konservatoriums [J. P. E. Hartmann, O. Malling, Tofte u. a.], Mitglied des Björvigquartetts [Bratsche] und Musiklehrer; schrieb eine Symphonie, mehrere, auch gelegentlich in Deutschland aufgeführte symphonische Dichtungen »Fra Bjærgene«, »Sommernachtsstimmung«, »In Memoriam«, Orchesterlegende mit oblig. Cello, zwei Streichquartette, Lieder, Violinsachen usw.), weiterhin Axel Schiöler (* 1872 in Guldager bei Varde, Schüler des Kopenhagener Konservatoriums und Henri Berthelins in Paris, Kapellmeister am Kopenhagener Volkstheater; schrieb die vierteilige symphonische Dichtung »Napoléon Bonaparte« und eine Es-dur-Symphonie) und Hakon Börresen (* 1876 in Kopenhagen, studierte unter Johan Svendsen, als Stipendiat in Deutschland und Frankreich, lebt in Kopenhagen der Komposition), der Kammermusik — u. a. ein schönes Streichsextett — und einige Hefte Lieder veröffentlichte, die ihn als einen sehr stimmungsvollen, bei allen neudeutschen Griegschen und Sindingschen Einschlägen doch bemerkenswert national denkenden und koloristisch wie harmonisch außerordentlich feinfühligen und hoffnungsvollen jungen Komponisten erkennen lassen. Seine Lieder auf Jacobsensche Texte op. 8 (u. a. die großzügige »Marine«, die duftige »Landschaft«, das jubelnde »Laß den Frühling kommen«) mit ihrem leidenschaftlich-warmen, satten und dunklen Kolorit gehören zum Schönsten und Eigensten dänischer Neuromantik. Die stärkste Hoffnung dieser jüngstdänischen Komponisten-

gruppe ist sicherlich Börresen. Neben ihm wohl Carl Nielsen[1]) (* 1865 in Nörre Lyndelse bei Odense, Sohn eines Dorfmusikanten, Schüler des Kopenhagener Konservatoriums [Tofte, G. Matthison-Hansen, Gade und besonders Orla Rosenhoff], Violinist in der Kgl. Theaterkapelle, 1890 und später mit dem Ancherstipendium im Ausland [Frankreich, Italien, Griechenland]). Sein Wahlspruch heißt: »Es ist mein Ideal, eine Musik zu schreiben, die wie ein reines und scharfes Schwert ist, schneidend und leicht faßlich.« Seine Kunst ist eine starke, herbe; Palestrina, Bach, Mozart und ihre kontrapunktische Meisterschaft, die reinen und oft herben melodischen Linien der Altklassik und Klassik schließen einen Bund mit freiester, modernster Behandlung des Harmonischen und Modulatorischen, das nach seiner Ansicht — man denke an Reger, Scriàbine, Rebikoff, den letzten Peterson-Berger — in Zukunft das Dur und Moll umbilden oder ganz verwerfen möchte. Aber ihm fehlt die ursprüngliche Frische der Erfindung, die Reflexion wird mit dem allmählichen Schwinden Grieg-Svendsenscher Einflüsse immer stärker ausgeprägt. Der Schwede Alfvén ist eine ihm eng verwandte »nordisch-kontrapunktische« Natur und hat mit ihm die selbständige, kühne und reich verästelte Stimmenführung, die überaus feingegliederte, lebensvolle Rhythmik gemein. Aber Nielsens Musik ist kälter, herber und von jener nordischen Stahlhärte des ersten Svendsen. Am bekanntesten wurde Nielsens geistliche Oper »David und Saul« (1902), die Symphonie »Die vier Temperamente«, die G-moll-Symphonie op. 7 (1894) und Symphonische Suite op. 8 für Klavier, sowie einige wertvolle Kammermusikwerke (drei gedruckte Streichquartette op. 5, 13, 14, Streichquintett 1889 [Mscr.], die Violinsonate op. 9). Außerdem schrieb er eine Reihe Klavierstücke op. 3, die Humoreske-Bagatellen, ein Festpräludium, die Chorwerke mit Orchester »Der Schlaf« und »Hymnus amoris« (1897), Lieder auf Jacobsensche Texte op. 4, 6, eine Streichorchestersuite op. 1, eine Heliosouvertüre. Manuskript blieben eine

1) Vgl. Knut Harder, Carl Nielsen, in »Die Musik« V, 15 (1. Mai 1906).

Symphonische Orchesterrhapsodie, die Musik zu Holger Drachmanns Melodram »Snefrid« (1894/95), die Kantate zur Einweihung des Studentenvereinsgebäudes (1902) und eine komische Oper »Die Maskerade« (Text von Wilh. Andersen nach Holberg), die der Erstaufführung harrt.

Jedoch, seine wie auch Börresens Kompositionen sind doch schon so merklich von deutsch-romantischen und neudeutschen oder, wie bei Henriques, von neuitalienischen Elementen durchsetzt, daß unsre Hoffnung, es könne einmal bald eine neue Blütezeit rein national-dänischer Tonkunst, wie sie die Hartmann-Gade-Epoche verkörperte, anbrechen, leider durch die Werke der »Jungen« noch keine genügende Stützung erfährt.

Die dänische Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts hat nur wenige, aber ausgezeichnete Namen aufzuweisen. Zu den mit ihren Hauptwerken schon genannten Berggreen, C. Thrane und V. C. Ravn treten noch hinzu: S. A. E. Hagen (ältere dänische Musikgeschichte), Th. Laub (Dänischer Volks- und Kirchengesang), Hj. Thuren (Volksmusik der Faröer) und namentlich der Dozent der Musikwissenschaft an der Universität Angul Hammerich, der Bruder Asger Hameriks und Begründer der Kopenhagener Sammlung alter Musikinstrumente (Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark, Über die altnordischen Luren u. a.), sowie in neuester Zeit William Behrend, der neben wertvollen Spezialstudien über neuere dänische Komponisten mit Frl. Hortense Panum 1905 die erste und größte allgemeine illustrierte Musikgeschichte in dänischer Sprache, ein hervorragendes Werk, herausgab.

Norwegen.

A. Die norwegische Kunstmusik um 1800 und die norwegische Volksmusik.

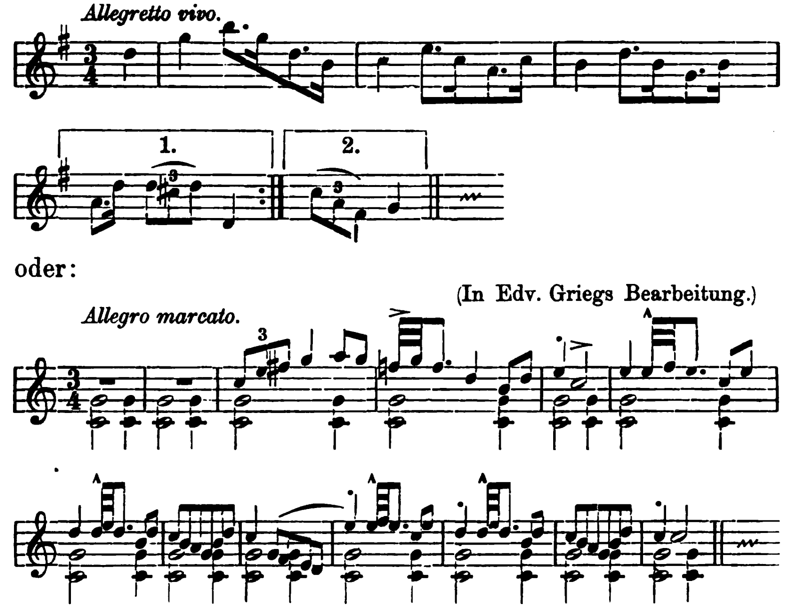
Die Entstehung einer aus dem Borne der Volksmusik schöpfenden nationalen Schule kann man in Norwegen frühestens von W. Thrane ab datieren. Die öffentliche Musikpflege lag hier am Ende des 18. und um die Wende des 19. Jahrhunderts, nach einer Art Landesprivilegium, ganz in den Händen der Stadtmusikanten (Weltliche Musik in freier Luft, bei Hochzeiten usw.) sowie der Organisten und Kantoren (Kirchliche Musik). Die Institutionen der ersteren, auf deren Durchführung eifersüchtig gewacht wurde, datieren vom Anfang des 17. Jahrhunderts und blieben dem Buchstaben nach sogar bis 1840 aufrecht erhalten. Allerdings mußte, da es um die künstlerische Bedeutung dieser Stadtmusikantenzünfte stets schlechter bestellt wurde, schon 1780 die Verordnung erlassen werden, die Musikerstellen in den Stadtmusiken der Hafenstädte mit Mitgliedern der Kopenhagener Kgl. Kapelle zu besetzen. Immerhin sind unter der Schar der in ihren Leistungen naturgemäß meist unbedeutenden Stadtmusiker doch einige tüchtige Musiker zu nennen, so F. C. Groth (1795 in Christiania, später Organist und Dirigent öffentlicher Konzerte), der die Stadtmusikantenzunft von der mitttelalterlich-kurrendeartigen Bestimmung, in der Weihnachtswoche für Geld oder Viktualien vor den Häusern der Stadt zu spielen, entband. Unter den einheimischen Organisten der ersten Zeit wären Andreas Flintenberg (1735—1813), der

sich auch als Dichterkomponist von Passionsmusiken, geistlichen und Gelegenheitskantaten betätigte, von Organisten deutscher Herkunft Joh. Dan. Berlin († 1775, seit 1737 in Drontheim als Stadtmusikus und Organist, guter Theoretiker), Fr. W. F. Vogel (* 1809; seit 1852 Organist an der Neuen Kirche und Komponist von Kirchen- und Orchestermusik) zu nennen.
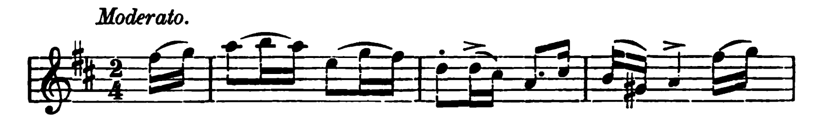
Die größte Bedeutung gewann aber die Familie Lindeman, die durch Generationen bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts Norwegen mit den besten Organisten versorgte. Die früheren Ole Andreas L. (1769—1859, Organist der Frauenkirche zu Drontheim, Herausgeber eines noch heute benutzten Choralbuchs), sein Sohn und Nachfolger Christian (1804—1867, berühmter Improvisator), dessen Bruder Jacob Andreas (1806—1846, Organist der Vor Frelserskirche in Christiania) und Just (1822—1894, Domorganist in Drontheim, Herausgeber einer Orgelschule), lauter tüchtige Musiker, treten aber alle zurück vor dem Größten dieses Geschlechtes, Ludwig Matthias L. (1812—1887; Organist an der letztgenannten Kirche, Kantor und Waisenhaus-Gesanglehrer, gründete 1883 eine Art Musikschule), Norwegens bedeutendster Theoretiker und Kontrapunktiker der älteren Zeit und Autorität auf dem Gebiete des Psalmengesanges (seine Polemik »Salmesangstriden«). Als Komponist trat er mit einigen hundert Psalmen, geistlichen Liedern, Kantaten und der mit Jubel aufgenommenen Musik zu Wergelands zweiaktigem Singspiel »Campbellerne« (Christiania 1828) hervor. Unsterblichen Ruhm genießt er aber als erster und größter Sammler von 540 norwegischen Volksweisen und -tänzen. Mit ihm, Thrane, Ole Bull und Kjerulf, um nur die bedeutendsten zu nennen, datiert — eine unmittelbare Folge der nach Beendigung des berühmten Streites zwischen den Dichtern Welhaven und Wergeland, dem Blumenpoeten, überall in Literatur, Geschichte, Malerei usw. hereinbrechenden nationalen Bestrebungen — die Entstehung einer aus der heimischen Volksmusik befruchteten Tonschule in Norwegen. Drum, ehe wir uns weiter
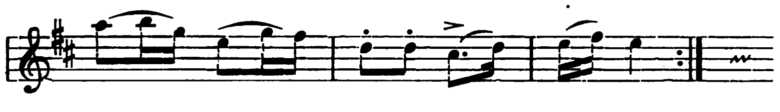
umsehen, wird's an der Zeit sein, einen raschen Überblick über jene zu gewinnen.

Nun einiges musikalisches Anschauungsmaterial. Für Norwegen charakteristisch sind zunächst einige in ihren typischen Formen scharf voneinander unterschiedene Bauerntänze, der Springtanz (Springar), z. B.:

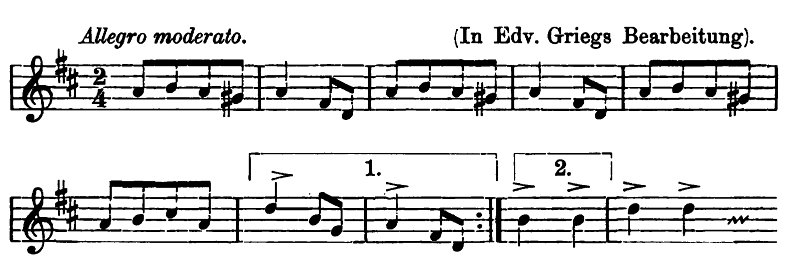


gewöhnlich im $^3/_4$ Takt, meist in jener, der ganzen norwegischen Volksmusik eigentümlichen zackigen, nervigen Rhythmik; aber auch idyllisch-beschauliche Springtänze im ruhigen Allegrettotempo gibt es. Dann der zweitwichtigste, der nach dem Hallingdal genannte Halling, z. B.:
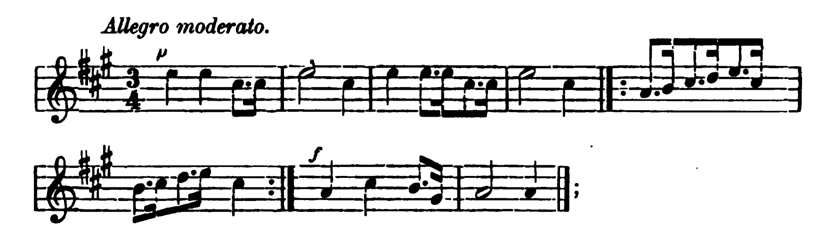




oder:

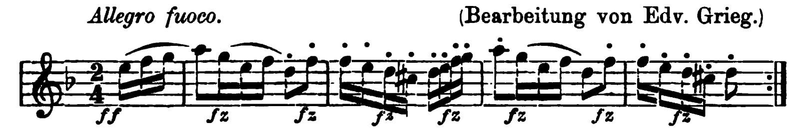


gewöhnlich im $^{2}/_{4}$ Takt, gleichfalls mit Ausnahmen idyllischen Charakters. In diesen Melodien lebt die ganze gesunde Frische dieses urgermanischen Volkes. Diese Tänze, an denen mancherlei Eigenheiten, wie die häufige Anwendung der Fünftaktigkeit, auf hohes Alter schließen lassen, sind nicht bereits etwa zu bloßen Formtypen herabgesunken, sondern sie leben noch in allen Tälern und entlegenen Sennhütten, wenngleich der alles nivellierende moderne Fremdenstrom auch hier von Generation zu Generation seine Arbeit tun wird. Zu ihnen wird also wirklich getanzt, und zwar mit Ausdauer und unter erschwerenden Umständen. Dem Springtanz liegt ein genau geregeltes, kompliziertes Tanzreglement zugrunde, das zwischen verschiedenen Tanzarten, auf einem Flecke, im wirbelnden Rundtanze scheidet und zum Schlusse gebietet, daß der Bursch sein Mädchen hoch bis an die Deckbalken hebt und sie mit einem ausgelassenen Jauchzer wieder heil auf die Erde setzt. Der Halling ist eine Kraft- und Gewandtheitsprobe des Burschen. Gemütlich im gehenden Schritt beginnt er, plötzlich schnellt er empor, dreht sich, mit einem Fuße an die Deckbalken stoßend, in gewaltigem Luftsprunge herum und, in Position auf einem Beine herabfallend, kauert er sich, um sich selbst wirbelnd, auf einem Fuße, springt in die entgegengesetzte Zimmerecke und

beginnt, wenn er noch Atem hat, von neuem. Außerdem gibts noch andere Tänze, so den im Gegensatz zum Springtanz tretenden Gangar (gegangener Tanz), den zur Gattung der zahlreichen Tanzlieder gehörenden Kjaerringa mæ Staven



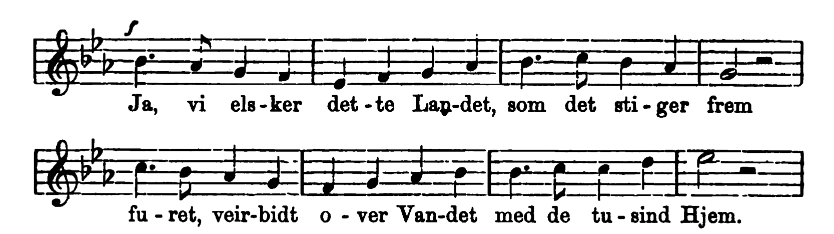
nur in bestimmten Gegenden heimisch sind der Throndjemmer (Drontheimer), Vosserullen (Voß), der Jölster:



und humoristische Tänze wie der Stabbe-Laaten.

Aber auch der übrige Schatz an Volksweisen ist ein überaus reicher und mannigfaltiger; ja, der fast ihnen allen eigene, intensiv mit Schwermut und pathetischem Naturgefühl gesättigte Ton macht sie, obwohl sie an Schönheit der Melodik und Innerlichkeit des Gefühls den viel weicheren der übrigen skandinavischen Reiche doch nachstehen, zu Typen ausgeprägtesten skandinavischen Volkstones.

Da finden wir eine ganze Reihe markiger Vaterlandslieder (»For Norge«, »Kjæmpers Födeland« [1771, von Getry, Text von Brun], »Hvor herligt er mit Födeland«, »Mens Nordhavet bruser«. [L. M. Ibsen], »Sönner af Norge« [von Christian Blom, Text von Bjerregaard], voran die Nationalhymne Nordraaks aus den sechziger Jahren: »Ja, wir lieben dieses Land« (Björnson):
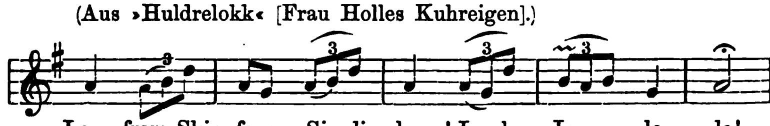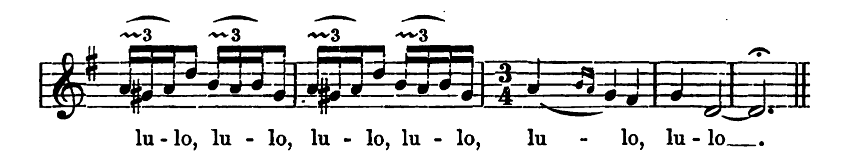


dem als volkstümlich gewordene patriotische Gesänge aus neuester Zeit nur Sindings »Vi vil os et Land« und Selmers »Norge Norge« (Björnson) bedingt zur Seite stehen. Da treffen wir Liebeslieder (voran das wundersam zarte »Jeg ser Dig ut for Gluggen« und »Jeg veit e lita jente« (Ich weiß ein kleines Mädchen), für glückliche und unglückliche Liebe (»Aa Ola«, »Jfjol gaett'e Jeitinn«, Lieder für Freier (»Ole's Frieri«), Scherzlieder (»En liten Gut ifra Tistedal'n u. v. a.), Wettkampflieder in der Improvisation, also Wechselgesänge nach Art der bayrisch-tirolerischen Schnadahüpf'l, satirische Spottlieder (»Ola Glomstulen« u. a.). Da gibt es eine Menge prächtiger episch-lyrischer Lieder aus dem Mittelalter, deren Dichtungen teilweise noch aus der heidnischen Zeit, deren Vertonungen etwa aus dem 12. bis 16. Jahrhundert stammen, da gibt es die Kjæmpeviser (Reckenweisen) mit freiem, oft deklamatorisch-sprachgesanglichen Vortrag, starker Benutzung der altertümlich wirkenden Kirchentonarten, voll edler Kraft, unleugbarer Größe und altnordischem Kolorit in der Dichtung, melodisch häufig etwas eintönig wirkend, die fahrende Sänger zu Dichterkomponisten hatten. Da haben wir die etwas jüngeren Stev (»Den bergtekne«; improvisierte erotische oder satirische Strophenlieder bei Festlichkeiten im Saetersdal und in Telemarken [Stev oder, dänisch, Omkväd = Refrain], der nach jeder Strophe, oft auch in ihrer Mitte wiederholt wird), sehr alte Balladen (»Sigurd und Zwerg Brura«, »Die Rabenhochzeit«, »Da steht ein Schloß in Österreich«, »Ich legte mich nieder«, »Huldra und Elland«) voll altnorwegischer Ritter- und Liebes-

romantik, Wiegenlieder (Baantull, Vuggevise) usw. Die höchste Blüte des im Volke selbst erstehenden volkstümlichen Liedes fällt ins 14. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in jene Zeit, als Norwegen als Annex Dänemarks politisch machtlos und im übrigen Rate der Völker unbeachtet war. Zu einer Zeit also, als der heimische Adel fast vernichtet, der »Schwarze Tod« verheerend vorübergezogen war, und die ein wildes und stolzes Leben führenden großen Bauern auf ihren freien Gehöften sich als die eigentlichen Herrscher selbst über die im Reiche eingesetzten dänischen Priester und Beamte fühlten. In diesem Zeitraume enstand ein bodenständiges Kunstgewerbe, eine heimische Baukunst und Hausindustrie; er war die lauterste Quelle norwegischer Volksmusik und oft überraschend wertvoller volkstümlicher Dichtung und Bearbeitung alter Märchen- und Sagenstoffe.

Zum Schönsten solcher Volksmusik gehören nun namentlich die mit der Natur und dem Leben in der freien Luft in Beziehung stehenden Weisen. Da gibt es Fischerlieder, (Eg rodde meg ut), Lieder beim Einzug in die Sennhütte (Saeter), bei ihrem Verlassen (»Os ha gjort«), Hirtenlieder (Lokken), aus der tief die Pracht der erdrückenden Großartigkeit heimischer Natur empfindenden Volksseele geborene, oft sehr alte volkstümliche Naturpoesien mit Naturlauten der Lur, des Boxhorns oder der menschlichen Stimme. Ihr Text besteht entweder aus musikalischen Naturlauten oder, wie in folgendem Beispiel, aus einer Nennung der einzelnen Kühe mit ihren Kosenamen. Sie ertönen aus dem Munde des Hirten oder der Hirtin, wenn das Vieh im Frühsommer in entlegene Bergregionen hinauf zum Saeter getrieben wird.

(Aus »Huldrelokk« [Frau Holles Kuhreigen].)





Da gibt es Stücke, die ins Reich der Kuhreigen fallen, und poetische Frühlingslieder (»Nær Maidagen lokka«). Die reichste Ausbeute an Volksweisen liefert das in Südnorwegen gelegene Telemarken. Ihr Gefühlsreichtum, ihr bei der knappen Fassung oft erstaunlich schlagfertig wirkendes Ausdrucksvermögen ist unerschöpflich. Aber auch den ruhiger gehaltenen geht selten der für die norwegischen Volksweisen charakteristische gestoßene Rhythmus ab, und fast nie fehlen auch Weisen, die sich mit den übernatürlichen ober- und unterirdischen (Huldre = Waldnymphe; Troll = Zwerg), guten und bösen Geistern und seltsamen Wesen auseinander setzen, die nach dem tief eingewurzelten Volksglauben selbst die Komponisten einzelner Hirtenlieder sind. Mit Wesen, die Täler, Wälder und Schneeregionen bevölkern, an den Wasserfällen hausen, die in der norwegischen Literatur und im Herzen des einer geheimnisvollen, großen und schwermütigen Natur gegenüberstehenden norwegischen Volkes seit altersher ihren festen Sitz haben.

Auch in Norwegen und Island haben sich einige alte Volksinstrumente unter den Händen des Volkes bis in die neuere Zeit hinein gerettet: die Krogharpe (Harfe mit metallenen Saiten und horizontalemResonanzboden), die Langleike (Langeleg). Sie war früher auch in Dänemark und, wahrscheinlich als Scheitholz, auch in Deutschland gebräuchlich. Ein länglicher, flacher, mit Schalloch versehener Resonanzkasten wird überspannt von vier über die ganze Länge des Instruments gehenden nnd am breiten andern Ende noch mit drei kürzeren, metallenen Saiten mit der Stimmung $\bar{e}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{cis}}$ oder $\bar{c}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{a}}$ und

der Skala $\bar{a}$ $\bar{e}$ $\bar{fis}$ [zu tief] $\bar{g}$ [zu hoch] $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{cis}$ $\bar{\bar{dis}}$ [zu hoch] $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{fis}}$ $\bar{\bar{gis}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{h}}$; die Melodie wird mit einem Holz oder Fischbeinplektron auf der vordersten der langen Saiten gespielt. Endlich die noch gebräuchliche Hardangerfele (Hardangerfiedel): eine kleinere, meist mit kunstvoller eingelegter Arbeit verzierte Geige mit den mit dem Bogen gestrichenen und *a*—$\bar{d}$—$\bar{a}$—$\bar{e}$ oder *a*—$\bar{e}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{e}}$ oder *a*—$\bar{e}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{cis}}$ gestimmten vier gewöhnlichen und vier darunter befindlichen, mittönenden Stahlsaiten in *d*—*e*—*fis*—*a*. Die Quarte wird oft zu hoch gestimmt. Charakteristisch für sie ist also das Mitklingen einzelner oder mehrerer Töne. Der Takt wird während des Spieles unablässig doppelt, mit Ferse und Fußspitze markiert. Mit Vorliebe werden Naturmusik, Morgen- und Abendstimmungen, Alphorn- und Glockenläuten, Teufelstriller usw. auf ihr zu Gehör gebracht. Ja, die oben gekennzeichnete Hingabe an die übernatürlichen Wesen unterscheidet von Zwergen und von Waldnymphen gestimmte Felen. Ihre Künstler sind Naturmusiker, die gleichwohl durch ihr leidenschaftliches Spiel alles mit sich fortreißen können. Ihr Stolz war der »Müllerbursch« Thorger Augonsen, den einmal Ole Bull zu sich in der Begeisterung aufs Podium hinaufzog.

B. Das Zeitalter der älteren Romantik von Thrane bis Kjerulf.
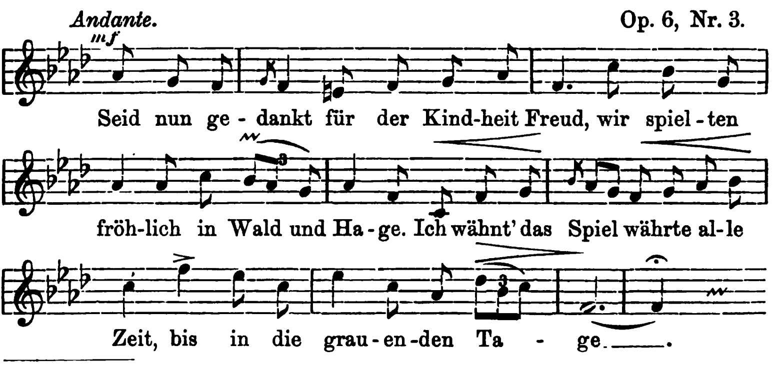
Waldemar Thrane (1790—1828; studierte in Kopenhagen [Claus, Schall] und Paris [Baillot, Reicha, Habeneck], später Musikdirektor der dramatischen Gesellschaft und des 1809 begründeten musikalischen Lyceums in Christiania) ist, wie gesagt, der erste, der in einigen seiner Werke — er schrieb Ouvertüren, Kantaten, Tänze, die Musik zu Bjerregaards »Fjaeldæventyret« (Bergabenteuer, 1824), sein bestes Werk, aus dem »Aagots Fjeldsang« (Sole gjeng bak aase ne) in den norwegischen Volksliederschatz übergegangen ist — den norwegischen Lokalton leise anschlägt. Sein Zeitgenosse Hans H. Falbe (1772—1830,

Orchesterstück »Die Nacht«) Staatsrat und begeisterter feingebildeter Dilettant, tritt an Bedeutung hinter ihm zurück. Auch der deutsche tüchtige Pianist C. Arnold (1794—1873; Organist der Dreifaltigkeitskirche in Christiania) hat als Komponist von Opern (»Irene« 1832), Symphonien und Kammermusik nur vorübergehende Bedeutung, eine persönliche dagegen als Lehrer Kjerulfs und Svendsens. Bleiben also Thrane und der norwegische Paganini, der genial-exzentrische Ole Bull[1]) (1810—1880; kurze Zeit bei Spohr und Paganini; Virtuosen-Wanderleben, vom Legendenschimmer umwoben, durch Europa und Nordamerika, leitete 1848—1852 und von 1860 an kurze Zeit ein Nationaltheater in Bergen, lebte dann wieder als Farmer und Begründer eines »Neunorwegen« in Pennsylvania, reiste aber als Virtuos bis kurz vor seinem Tode). Mit ihm, der ersten Blüte norwegischer Frühromantik vor Kjerulf, bricht der nationale Ton immer siegreicher hervor. Seine Violinkompositionen, die wundervolle Fjeldmelodie »Saeterjentens Söndag (Sehnsucht der Sennerin), die Phantasien und Kaprizen über norwegische Volksthemen (»Saeterbesuch« u. a.) strömen schon immer deutlicher jene echt norwegische Tonsprache voll tiefen Mitgefühls, Frische und Schwermut, die wir nur bei Kjerulf und Grieg zu finden glauben, aus. Wie wär's auch anders möglich bei diesem glühenden norwegischen Patrioten, dessen herrlichstes Ziel ein norwegisches Nationaltheater, die Blüte eines Nationalmuseums rein norwegischer Kunst war, der es selbst R. B. Anderson bekannte, daß die tiefe Bewunderung und Versenkung in die Schönheiten und Eigenheiten der norwegischen Landschaft, in die überlieferten Heldensagen, Balladen, in die heimische Volksmusik die Quelle jeglicher Inspiration für seine eigenen Werke gewesen sei. Björnson zog er als Dramaturg an sein Theater, die Eltern des jungen Grieg bestimmte er, die Größe dieses Talentes sofort erkennend, ihren Sohn zu ernstem Studium

1) Vgl. die deutschen Biographien von E... B..., Altona 1838, Sarah Bull, London und Stuttgart 1886, die norwegische von O. Vik, Bergen 1890.

nach Deutschland zu schicken. So greift er, ein guter Geist seines Heimatlandes, überall tatkräftig und mit divinatorischem Scharfblick in seine Geschicke ein und wird durch Person, Taten und eigene Werke das erste bedeutungsvolle Glied in der Kette der norwegischen Nationalkomponisten, die ihren ersten Gipfel in Halfdan Kjerulf, dem Schöpfer der norwegischen Romanze, gewinnt.

Kjerulf[1]) (1815—1863 in Christiania, Sohn eines Beamten, wirkte, gesundheitlich schwächlich, als Musiklehrer in der Hauptstadt) ist als Komponist am ehesten unsrem Jensen zu vergleichen. Auch bei ihm beeinflußte seine physische Beschaffenheit die psychische derart, daß er sie in seiner Musik deutlich erkennen läßt. Nicht so ungemein sensibel und fein differenziert wie Jensen, ist er doch am größten im Zarten, Weichen, Beschaulichen, in der Idylle. Mit seinen 100 Liedern wird er der größte norwegische Lyriker vor Grieg. In ihnen ruht denn auch neben einigen sehr schönen zwei- und vierhändigen Klaviersachen — hier seien die Op. 4, 12, 24, 27—29 mit kleinen Charakterstücken, wie Scherzo, Berceuse, Idylle, Intermezzo, Inpromptu, Humoreske, Wiegenlied, Salon u. a. genannt — seine geschichtliche Bedeutung. Mögen wir nun Synnöves mild-wehmütigen Sang



1) Vgl. Edv. Grieg im »Musikalischen Wochenblatt«, 1879, 28. Jan.

mit den einleitenden und abschließenden, leise vor sich hingesummten melodischen Seufzerketten aufschlagen, mögen wir all die übrigen vielen Lieder von der Sehnsucht, vom Vöglein, das um den Weg befragt wird, vom Kuckuck, von Ingrid, von der Bergwanderung über die hohen Fjælde, von der Prinzessin in der Kemenate, vom Sommertag, vom Nöcken am Wasserfall oder dem Meere, von »Ihr« in allen Varianten durchblättern, überall prägt sich uns Kjerulfs herzliche, milde und wehmütiggedämpfte Sprache im leise norwegischen Idiom tief ins Herz ein. Ein seltener melodischer Reichtum, ein keusches, sinniges Liebesleben, eine entzückende poetische Stimmungskraft, die dem Dramatischen, Großen gern aus dem Wege geht und lyrische Pastellkunst bevorzugt, leben in ihnen allen. Auch seine zahlreichen Chorlieder für gemischten und Männerchor strahlen noch heute in der Mehrzahl die alte Frische aus, wenngleich sie durch die Griegschen vorläufig noch stark zurückgedrängt sind.

C. Das Zeitalter der Romantik.

Die ersten, an Kjerulf geschulten Vertreter der norwegischen Romantik sind weder an Zahl groß, noch ausgeprägtere Persönlichkeiten. Über J. G. Conradi (1820—1897; Organisator des Musiklebens in der Provinz, 1853—1854 Musikdirektor am Nordischen Theater in Christiania, 1857—1858 mit Kjerulf Leiter der Abonnementskonzerte der Philharmonischen Gesellschaft [1847—1867] daselbst, Musikpädagog), von dem wir eine Musik zu Christian Monsens Drama »Gudbrandsdölerne«, Lieder, Männerchöre, auch eine kleine norwegische Musikgeschichte besitzen, über den leichteren Klavier- und Kammermusikkomponisten und vortrefflichen Pianisten Thomas Tellefsen (1823—1874; Schüler Chopins, lebte meist in Paris), Chr. Cappelen (* 1845), der stimmungsvolle Lieder, Klavier- und Orgelsachen, zwei Kantaten u. a. schuf, über den famosen Klaviervirtuosen E. Neupert

(1842—1888, wirkte in Kopenhagen, Moskau und New York), der viele feinsinnige wohllautreiche und sinnige kleinere und instruktive Sachen für sein Instrument (Albumblätter, Romanzen, Valse, Caprice, Fdur-Barcarole, ein prächtiges Amoll-Scherzo) veröffentlichte und sich in ihnen stark im übrigens vollendet beherrschten Klaviersatze und Thematischen von Schumann, auch Mendelssohn und Chopin beeinflußt zeigt, doch auch manchmal, z. B. in dem markigen Oehlenschlägerischen Tonbild »Vor der Schlacht« mit seinen stahlharten Dissonanzenreibungen, im Trio des reizenden Fdur-Albumblattes, dem »Charakteristischen Marsch« in Gis-moll, schon ausgeprägtes norwegisches Kolorit zeigt, genügt die Mitteilung, daß sie alle mehr oder weniger stark unter dem Banne der deutschen Romantiker von Weber und Marschner bis zu Mendelssohn und Schumann stehen und einen norwegischen Eigenton nur in beschränktem Maße, meist in Sätzen tanz-, marsch- oder pastoralartigen Charakters gewahren lassen. Nicht viel anders steht es mit den beiden bedeutenderen dieser norwegischen klassizistischen Romantiker, mit M. A. Udbye (1820—1889) und O. Winter-Hjelm (* 1837). Udbye, Organist an der Drontheimer Frauenkirche, schenkt Norwegen seine erste Oper »Fredkulla«, die gleichwohl nie das Licht der Rampe erblickte, und die in Christiania aufgeführte Musik zu Bloms »Junkeren og Flubergrossen«, daneben Kantaten, Lieder, Kammermusik, darunter einige Cellostücke, in denen er die Geister eines Halling, einer nordischen Sommernacht in ganz zahmer und völlig romantisch verdeutschter Weise vergeblich durch Berufung auf Mendelssohn und Weber zu beschwören sucht. Winter-Hjelm, Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Christiania und eine Zeitlang Leiter der Philharmonischen Gesellschaft, macht sich durch zwei Symphonien, die schöne, großzügige Universitätskantate »Das Licht« 1896 (Text von Björnson), durch Lieder (10 deutsche Lieder, 40 Fjeldmelodien u. a.) und Klavierstücke als tüchtiger, an deutsche klassizistisch-romantische Vorbilder sich anlehnender Komponist bekannt. Als Männer-
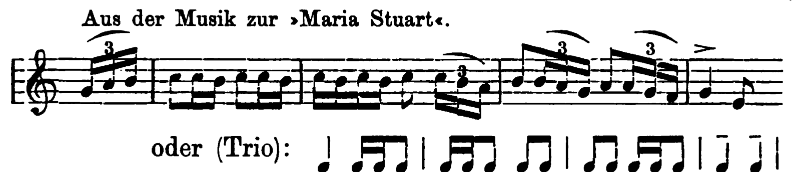
chorkomponisten wirken Joh. D. Behrens (1820—1890, zugleich unermüdlicher Organisator und Stifter von Männergesangvereinen), unser Friedr. Aug. Reissiger (1809—1883; seit 1840 in Norwegen als Theaterkapellmeister und Militärmusikdirektor, schrieb auch Bühnenmusiken »Til Saeters« u. a. auf norwegische Texte, doch selbst in seinem populär gewordenen »Olav Trygvason« ohne wirkliches norwegisches Kolorit) besonders verdienstlich.

Sie alle überragt aber der nach Kjerulf bedeutendste Norweger Johan Svendsen (*1840 zu Christiania; Schüler des Leipziger Konservatoriums [David, Hauptmann, Richter, Reinecke], 1868—1869 Konzertmeister der Leipziger Euterpekonzerte, 1872—1877 und 1880—1883 Dirigent der Christianiaer Musikvereinskonzerte, dazwischen Reisen auf den Kontinent, seit 1883 Hofkapellmeister der Kopenhagener Kgl. Oper, besuchte Paris, London, New-York und Rom). Er hat sich als Komponist auf fast allen Gebieten betätigt. In den großen Formen haben wir von ihm zwei Symphonien Ddur op. 4 und Bdur op. 15, die aber trotz ihrer schönen Koloristik doch schon heute so ziemlich ihrer Zeit Tribut gezahlt haben, ein Violin-, ein Cellokonzert, das herrliche Streichoktett op. 3, zwei Streichquartette op. 1, 20, ein Streichquintett op. 5, ein Vorspiel zu Björnsons »Sigurd Slembe«, zu »Romeo und Julia«, an kleineren Werken die bei uns oft gespielten vier »Norwegische Rhapsodien«, den lebensvollen »Karneval in Paris«, die Orchesterlegende »Zorahayde«, das »Hochzeitsfest» (Nordischer Karneval), Festpolonaise, ein Heft Männerchorlieder, zwei Gelegenheitsstücke: den Krönungsmarsch für Oskar II., den Trauermarsch für Karl XV., Lieder und — sein weitaus populärstes Stück — die süßschwärmerische und in helle, bunte nordische Farben getauchte Gdur-Violinromanze mit Orchester. Als geschickter Bearbeiter zeigt er sich in Orchestertranskriptionen deutscher Klassiker, romantischer Klavierwerke und skandinavischer Volksweisen, die er in stilisierter Form gern auch in seinen großen Werken sehr charakteristisch zu verwenden pflegt. Svendsens Geburtsjahr fällt

dicht vor das Nordraaks und Griegs. Trotzdem geht's nicht an, ihn innerlich ganz diesen Bahnbrechern einer streng norwegisch-nationalen Neuromantik beizuzählen. Er ist im Grunde ein formell und stilistisch klassizistischer norwegischer Romantiker geblieben. Daß er auch äußerlich in seinen symphonisch-programmatischen Werken sich als Neudeutschfreundlicher ausweist, ändert an dieser Grundtatsache nichts. Das norwegische Lokalkolorit ist bei ihm viel weniger ausgeprägt als bei Grieg. Äußerlich weisen's uns seine ausgedehnten Reisen auf unserm Kontinent, innerlich ist er bei allem nordischen Eigenelement, bei aller herzerfreuenden Natürlichkeit, Lebenslust, sinnigen Träumerei, Frische und kernigen, gesunden Männlichkeit seiner Tonsprache, die frei von jeder Sentimentalität ist, gleich dem späteren Selmer den Banden eines Kosmopolitismus nicht entronnen. Nur diskret schlägt er den norwegischen Lokalton an, die Technik, der glänzende Orchestersatz, die Verwertung seiner Ideen, der ausgeprägte Formensinn, all dies zeigt die gediegene, deutsche Schulung, die ihn zum bedeutendsten zeitgenössigen Komponisten Norwegens neben Grieg und Sinding emporhebt. Also ähnlich wie bei Gade, obwohl er freilich niemals in demselben Maße wie jener bei Verdeutschung und Mendelssohnianismus landete. Immerhin ist der Einfluß unserer Meister Schubert, Schumann und gelegentlich auch Brahmsens auf ihn unverkennbar.

Die nationale, über Kjerulf führende Linie setzt hingegen Richard Nordraak (1842—1866; Schüler Kullaks und Kiels, starb in Berlin) fort. Dem norwegischen Herzen bleibt er als Komponist des zur Nationalhymne gewordenen patriotischen Gesanges »Ja, wir lieben dieses Land« teuer; so kurz sein Leben aber auch nur war, er hat in der Musikgeschichte seines Landes bleibende Bedeutung erlangt durch den bestimmenden Einfluß, den er auf seinen Freund Grieg ausübte. Als Komponist dagegen hat er mit einer Musik zu seines Vetter Björnsons »Maria Stuart« und »Sigurd Slembe«, mit einigen Klaviersachen

(Valse-Caprice, Scherzo u. a.) und etwa einem Dutzend Liedern bleibende Bedeutung trotz ihres in Melodik und Harmonik unverkennbar nationalen Gepräges, das sich nicht zuletzt in einer bemerkenswert energischen und straffen Rhythmik wie



kundgibt, nicht errungen. Im Jahre 1864 traf er mit Grieg — beide als glühende Patrioten — in Kopenhagen zusammen, die Freundschaft wurde geschlossen und Grieg von der Gefahr eines Aufgehens des norwegischen musikalischen Fühlens und Denkens ins Deutsche, der Gade nicht entronnen war, durch Nordraaks enthusiastische Mahnungen, sich und seinem Volke musikalisch treu zu bleiben, abgelenkt. Auch Ole Bull, mit dem der 21 jährige Grieg auf des Geigerkönigs Sommerheim Valestrand bei Bergen im Verein mit seinem cellospielenden Bruder John musizierte, und der nicht müde wurde, ihn auf langen Bergwanderungen mitzunehmen, ihm über die Herrlichkeiten seiner Heimat die Augen zu öffnen, die seine eigne Musik inspiriert hatte, wirkte in demselben Jahre auf ihn erfolgreich ein. Nach seiner späteren eigenen Aussage fällt es ihm nun, als er nach Verlassen des Leipziger Konservatoriums auf der Durchreise in Kopenhagen bei Gade sich aufhält, »wie Schuppen von seinen Augen«. Er erkennt die Gefahr des Untergehens ins klassizistische Deutschtum, der Durchdringung des reinen Skandinavismus durch den ihm wesensfremden, weichlichen Mendelssohnianismus. Nordraak und er schwören zur Fahne einer musikalischen norwegischen Heimatskunst zu stehen, an der Geburt einer rein nationalen norwegischen Kunstmusik aus dem Geiste der heimischen Volksmusik zu arbeiten: die norwegische Neuromantik in der Tonkunst ist geboren!

D. Das Zeitalter der Neuromantik bis zur Gegenwart.

Ihr Führer wird Edvard Grieg[1]) (* 1843 als Sohn des englischen Konsuls Alexander Gr., dessen Großvater, der Kaufmann Alexander Greig, von Aberdeen [Schottland] in Bergen einwanderte, studierte zuerst bei seiner Mutter, einer ausgezeichneten, bei Alb. Methfessel-Hamburg ausgebildeten Pianistin, 1858—1862 auf dem Leipziger Konservatorium [Moscheles, Hauptmann, Richter, Reinecke, Wenzel], 1863—1864 in Kopenhagen bei Gade; einflußreicher Verkehr mit Rich. Nordraak, 1866 nach Christiania, 1865 und 1870 in Italien [Liszt] und Leipzig, 1871—1880 Leiter des von ihm begründeten Musikvereins daselbst, seit 1880 auf seinem Landsitz Troldhaugen bei Bergen der Komposition lebend, im Winter oft in Leipzig oder England) der größte Komponist, den Skandinavien im 19. Jahrhundert überhaupt hervorbrachte. Griegs Kunst steht in einer Reihe mit derjenigen der größten norwegischen Dichter dieses Jahrhunderts, Björnson und Ibsen. Wie aus ihren Dichtungen, spricht auch aus seiner Musik die norwegische Volksseele selbst. Durch bewußte, mit genialer künstlerischer Begabung vorgenommene Einführung und Verschmelzung der norwegischen Volksmusik in die Kunstmusik wird er Regenerator, Retter und Haupt der norwegisch-nationalen Tonschule. Seine Kunst ist aber nicht nur Heimatkunst, sondern zugleich der Ausfluß einer ausgeprägten und reichen Persönlichkeit, die die Töne der Heimat, welche als teuerstes Gut in seinem Herzen schlummert, umrauscht und in die Sphäre hohen Künstlertums hebt. Das ist oft übersehen worden. Man hat sich an einige frappante harmonische oder melodische

1) Vgl. Ernest Closson, Edv. Grieg et la Musique scandinave, Guide musical 1892, Separatdruck; G. S. Schjelderup, Edv. Grieg og hans værker, 1903 (norweg., deutsche Ausgabe in Vorbereitung); H. T. Finck, Edvard Grieg (Living Masters of Music, New York & London 1906, John Lane), daselbst S. 127/128 ein erschöpfendes bibliographisches Verzeichnis sämtlicher Aufsätze usw. über Grieg, und Rud. M. Breithaupts schöne Studie im Skandinavien-Heft der »Musik« (III, 22).

Wendungen, an einzelne, durch die Volksmusik inspirierte Rhythmen gehalten und die nationalen Beigaben seiner Kunst für ihren wesentlichen Inhalt, für einfache, stereotype »Griegianismen« gehalten. Durchaus mit Unrecht! Nicht die wildgewachsenen Blumen des norwegischen Volkstums hat Grieg nur gepflückt und in eine feinere kunstmäßigere Vase hineingestellt, nein, er hat sie mit seinem eignen, selbständigen Wesen so stark durchtränkt, daß etwas ganz neues daraus geworden ist. Und was ist daraus geworden! Griegs Musik besitzt nicht nur die bilderzeugende Kraft aller nordischen Musik, sondern auch die aller nordischen Literatur und Kunst als den künstlerischen Ausflüssen eines durch Klima, Überlieferung und Natur mit mächtig arbeitender Fantasie begabten Volkes, dessen körperliche und geistige Kraft noch völlig ungebrochen und jung ist. Grieg ist der Gipfel aller nordischen Romantik in der Tonkunst des 19. Jahrhunderts. Aus Griegs Musik, aus des manchmal noch etwas italienisierenden Adolf Tidemands, vielmehr noch aus Hans Gudes, aus des sonnigen Hans Dahls, seines bedeutenden Großvaters, des Landschaftsmalers Joh. Christian Claussen D., oder Fritz Thaulows, aus Axel Enders, Morten Möllers und Holmboes Bildern, aus Alexander Kiellands, Jonas Lie's, Winter-Hjelms Novellen und Romanen, aus Björnsons Bauernnovellen, Romanen und Dramen, aus Ibsens gewaltiger Seelen-Kunst, aus all diesem weht uns die norwegische See- und Fjeldluft in unverfälschtester herber Reinheit und köstlicher Frische an. Grieg ist am größten im Kleinen. Gewiß ist sein Klavierkonzert in A moll das schönste seit Schumann, gewiß sind seine Konzertouvertüre »Im Herbst« op. 11, seine Chorwerke mit Orchester »Vor der Klosterpforte«, »Sigurd Jorsalfar«, »Landerkennung«, »Olaf Trygvason«, sein »Einsamer« für Bariton, Streichorchester und zwei Hörner, sein Deklamatorium »Bergliot« mit Orchester kostbare Sachen, gewiß gehören seine Sonaten — die in E moll op. 7 für Klavier, die drei in F dur op. 8, G dur op. 13, C moll op. 45 für Violine, in A moll für Cello, das Streichquartett op. 27 in G moll — mit Recht zum

eisernen Bestand unserer Konzert- und Hausmusik, allein ganz und gar er selbst, wo auch nicht der leiseste Schatten des Riesen von Bayreuth auf ihn fällt, der die Werke seiner zweiten Periode bald dunkler bald heller zu streifen pflegt, ist er doch in den kleineren und kleinen Formen. Seine zehn Hefte mit »Lyrischen Stücken« sind das musikalische Testament des Norwegen im 19. Jahrhundert, das Musik gewordene Abbild des Vikingerlandes mit dem unsagbaren Zauber seiner stillen, hellen Nächte, welche die Mitternachtssonne mild vergoldet, seiner brandungumtosten Schärenregionen, seiner schneebedeckten Hochgebirge, entlegenen Täler, Seen, Flüsse und zahllose Wasserfälle; seine herrlichen Lieder führen diese Bilder bis ins Kleinste aus. Seine Hallings, Springtänze und Lieder des Bauern, der Matrosen, seine drei Humoresken, »Aus dem Volksleben« op. 6, sein op. 19, sie führen uns mitten hinein in das ehrenfeste ernste, kraftvolle und dann wieder in gesunder Fröhlichkeit seine Feste feiernde Volk der Normänner. Seine Bearbeitungen norwegischer Weisen und Tänze op. 17, seine beiden Improvisationen über norwegische Volksweisen op. 29, die norwegischen Weisen und Bauerntänze op. 66 und 72 sind aus tiefstem mitempfindenden Verständnisse der Volksmusik geboren, kostbar gefaßte Perlen heimatlicher Kunst. Und nun das Übrige. Die vier Albumblätter op. 28, die zwei Elegischen Melodien op. 34 sind verkörperte norwegische Stimmungen bei schwer herabhängendem Regenhimmel und dumpf und schwärzlich wogender See, die das Gefühl tiefster Resignation in uns auslöst, die zierliche, aber doch in den knappen Rokokoformen so leidenschaftliche und auch hier in vielen Wendungen den Nordländer nicht verleugnende Holbergsuite für Streichorchester op. 40, die das Kopenhagen des 18. Jahrhunderts heraufbeschwört, die gewaltige düstergestimmte Variationenballade op. 24, die vielleicht das Eigenartigste und Reichste, was Grieg überhaupt für Klavier geschaffen hat, genannt werden muß, die eine bildererzeugende Kraft und Stimmung ohne gleichen für den aus-

strömt, der aus Ibsens »Peer Gynt« mit Griegs wundervoller Musik die Fantastik und eigenartige Kraft des darin aufs reinste verkörperten norwegischen Volksgeistes verspürt hat, die beiden norwegischen Melodien op. 63, die »Stimmungen« op. 73, wer hat je schon ganz ihren seelischen Reichtum, ihre künstlerische Feinheit, ihre nationale Echtheit ausgeschöpft, dem sich des Nordlands wundersame Zauber erst einmal erschlossen? Griegs Lyrik ist keine nachempfundene aus zweiter Hand, sondern eine höchst persönliche, selbsterlebte. Man blättere seine Klavierstücke durch. Da ist das »Wächterlied«, das »Vaterländische Lied«, die Wiegenlieder, norwegische Volksweisen und -tänze, Walzer, da ergehen wir uns in der Natur, der »Schmetterling«, das »Vöglein« begrüßen uns, »An den Frühling« singen wir einen Jubelhymnus, wir hören den »Hirtenknaben« die Lur blasen, wir geben uns der feierlich-großen Stimmung eines »Abends im Hochgebirg« hin und hören das »Lied des Bauern« am »Bächlein« verklingen. Am andern Tage freuen wir uns des bunten »Hochzeitszuges«, der an uns vorüberzieht, hören das »Glockengeläute« des Bergkirchleins, genießen den »Sommerabend« und, wenn wir Sonntagskinder sind, sehen wir auch den »Zug der Zwerge« und der »Kobolde« in der »Waldesstille«. Doch noch mehr. Für alle menschlichen Herzensregungen, das Heimweh, das glühende Liebesgeständnis, das Heimatsgefühl, die Melancholie und den Scherz, die schmerzlichen Erinnerungen an die »jungen Tage«, an das »Vorüber«, den »Dank«, die »Traumgesichte«, für all dies findet Grieg seelisch überzeugend und bezwingend echte Herzenstöne in seiner Musik, die das Allgemeine der poetischen Vorwürfe in eine unerschöpflich reiche individuelle Aussprache umwandeln. So, und nicht als bloße Tonmalereien und äußerliche Schildereien wollen die poetisierenden Überschriften seiner Stücke verstanden sein. Es sind mit greifbarer Deutlichkeit dargestellte persönliche Erlebnisse. Mit dem innerstem Herzen ist seine Musik geschrieben, und darum wird sie nie völlig untergehen können. Als musi-

kalischer Bauernmaler hat er nicht seinesgleichen. All die kleinen Nachbildungen norwegischer Volkstänze sind mit ungeschminktester Realistik dargestellte Kabinetstücke eines Mannes, der in den innersten Herzensfalten seines Volkes gelesen hat. Diese Treue geht bis auf die Nachahmung der alten, bei den Tänzen noch gebrauchten alten Nationalinstrumente (s. o.), der Langeleike mit den mitschrillenden Bordunsaiten, bis auf die kantige, haarscharfe Rhythmik, die energische Melodik, alles geadelt und auf künstlerische Höhe gehoben durch den Meißel einer Künstlerhand. Mit Schumann hat er begonnen; dessen Geist lebt in seinen ersten Werken, auch Mendelssohn, der Elfenkönig und Gade, den er musikalisch so allerliebst porträtierte, treten in ihren Kreis, mit Liszt und Wagner hat er bald Freundschaft geschlossen. Seinem Einfluß mußte auch er wie alle nach ihm erstandenen europäischen Komponisten sich gelegentlich beugen, doch meist nur auf harmonischem Gebiete. Die bleichen Schatten eines Akademikertums, in das ihn Leipzig damals leicht hätte locken können, hoben sich schon ganz frühe. Mancher möchte im »Kanon« seiner »Lyrischen Stücke« einen kleinen Nebelfleck dieser Art argwöhnen, doch wie beglückend wird er da enttäuscht! All dies trifft auch auf seine Lieder, die seine Frau Nina geb. Hagerup so unvergleichlich vorzutragen verstand, auf seine größeren und großen Werke zu, für deren ausführlicheren Analysen auf die bereits erwähnten Griegmonographien verwiesen werden muß.

Neben Grieg steht Christian Sinding (geb. 1856 zu Kongsberg, 1874—1877 Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1880 mit Staatsstipendium in Leipzig, München, Berlin, lebt in Christiania der Komposition). Er schuf eine Dmoll-Symphonie op. 21, eine der hervorragendsten des Nordlands, die Episodes chevaleresques op. 35, eine große Anzahl allverbreiteter Werke für Kammermusik (Es dur-Klavierquintett, Klavierquartett, Streichquartett, Klaviertrio, mehrere Violinsonaten, die entzückende Serenade für zwei Violinen und Klavier, die prachtvolle Suite op. 10, die Romanze

op. 30, ein Klavier- und zwei Violinkonzerte, (A dur op. 45 und D dur op. 60), eine Suite für Flöte und Orchester, die grandiosen Es moll-Variationen für zwei Klaviere sowie eine große Reihe zum Teil herrlicher, großzügiger Lieder auf norwegische und deutsche Texte und Charakterstücke für Klavier zu zwei und vier Händen. Wodurch unterscheidet sich nun seine Kunst von der Griegschen? Darauf hat Sindings Freund, der vorzügliche Violinvirtuos Henri Marteau einmal die beste Antwort gegeben: »Phrenologen würden sicher an der Untersuchung der Schädelform Sindings Interesse finden. Selten sah ich eine so mächtige und vorspringende Stirn. Sein Gesicht drückt ungewöhnliche Willensstärke aus, sein Auge richtet sich auf einen mit einer beinahe unerträglichen Schärfe des Blickes. Seine Persönlichkeit übt anfangs gleich seiner Musik eine einzige und unerwartete Wirkung aus. Er gewinnt bei näherer Bekanntschaft, denn er ist ein zurückhaltender Mensch, der sich nur dann frei ausspricht, wenn er seinen Besuch gut kennen gelernt hat und dieser ihm sympathisch ist. Ich will von seinen Anschauungen über Musik aus leicht erklärlichen persönlichen Rücksichten nichts verraten, doch ich kann sagen, daß er da sehr exklusiv denkt und beglückwünsche ihn dazu. Bei einem Musiker, der so persönlich ist und nur die Inspiration als einziges Gesetz anerkennt, ist's garnicht anders denkbar. Ich finde es auch ganz natürlich, daß in seinen Jugendwerken der Einfluß gewisser Meister, namentlich der unleugbare Wagners zu bemerken ist... Er zeigt durchweg norwegisches Kolorit in seiner Musik, doch weniger wie Grieg, weil seine Werke viel breiter angelegt sind und sich in den Formen, die Grieg so teuer sind, erdrückt sehen würden. Bei näherer Prüfung von Sindings Kompositionen wird man sofort sehen, daß er eine fließende Technik besitzt, nicht nur in der besonderen Satzart für Klavier, Violine und die übrigen Streichinstrumente, sondern auch in der Anwendung der großen Hilfsmittel des modernen Orchesters. Seine nicht immer sehr vornehm erfundenen Themen sind be-

sonders dann interessant, wenn sie norwegische Charakterzüge an sich tragen. Der Wagnersche Einfluß macht sich hauptsächlich in der Vorliebe für gewisse harmonische Gewohnheiten, weniger in irgendwelchen markanten Ähnlichkeiten der Themen geltend. Übrigens läßt sich das, was an seinem Talent eigen ist, am besten durch einen Vergleich mit den besser bekannten Charakterzügen der Griegschen Muse in Worte fassen. Gleich von Anfang an muß nun freilich gesagt werden, daß sein technisches Rüstzeug dem Griegs nicht nur im Hinblick auf die individuelle technische Behandlung der einzelnen Instrumente, sondern auch im Ringen um die großen Formen weit überlegen ist. Sinding zeigt sich weit weniger manieriert (?!) in seinen Kompositionen wie Grieg; sie entbehren aber freilich auch der tiefpersönlichen Färbung der letzteren, die einen so wichtigen Anteil an der zauberischen Wirkung der Griegschen Werke besitzt. Sindings Kompositionen mögen uns die Landschaft, ihre düster-grandiosen Linien in deutlicheren Bildern wie die Griegschen vors Auge treten lassen, den Erdgeruch, die Poesie und Romantik norwegischen Lebens weiß uns der letztere aber doch in einem Maße zu übermitteln, das zu erreichen Sinding sich vergeblich anstrengen würde. Sinding nähert sich Grieg vielleicht als Epiker in den starren, rauhen musikalischen Umrißlinien der D moll-Symphonie, aber Grieg ist doch der phantasievolle Lyriker, der uns entzückende Blicke in das intime norwegische Leben tun läßt. Schließlich ist natürlich ein Vergleich zwischen diesen beiden, unendlich von einander verschiedenen Persönlichkeiten auf alle Fälle fruchtlos. Zum Beweise dafür braucht man nur einmal Sindings düstres, aber prachtvolles Lied »Es schrie ein Vogel« zu hören, das nordische Schwermut atmet. Grieg hat viel mehr getan, uns innig mit Norwegen vertraut zu machen, Sinding hat es uns von einem weitläufigeren Gesichtspunkte aus in völlig veränderter Umgebung, mit anderem Kolorit zu betrachten gelehrt, und doch gehört auch dies notwendig zur Vervollständigung seines Bildes«. Oder

kurz gefaßt: Griegs Kunst ist lyrisch mit Bevorzugung der Idylle, Sindings Muse ist episch, sie ist zugleich heroisch-ossianisch; dieser Tondichter ist der norwegische Preller, der nordische Landschaftsmeister in der modernen Musik. Seine Erfindung ist nicht von derselben Frische wie die Griegsche, sie erreicht aber im ganzen genommen auch nicht annähernd ihre ausgeprägte Persönlichkeit. Wagners Einfluß ist Sinding in unvergleichlich tiefgehenderem Maße unterlegen, auch Brahms, ja selbst die jungitalienischen Veristen haben auf ihn gelegentlich abgefärbt. Man hat ihn den »Nordischen Brahms« genannt, damit aber nur einen Teil seines Wesens erschöpft. Die kraftvolle, gesunde Männlichkeit, den Ernst seiner Kunst hat er wohl mit unserem Hamburger Meister gemein, aber alles andere fehlt ihm. Sinding ist eine der Intimität abholde Natur. Al fresco im großen leidenschaftlichen Zuge, im glänzenden, wirkungssicheren und virtuosen Klaviersatz zu entwerfen, und ohne viel Detailarbeit auszuführen, das ist sein Fall. Brahms unvergleichliches polyphones Denken liegt ihm weit ferner, so tüchtig er durchzuführen, zu entwickeln versteht. Man vergleiche nur einmal sein bekanntes »Frühlingsrauschen« aus op. 32 mit dem Griegschen »An den Frühling«. Aber auch die Brahmssche Innerlichkeit, das tiefe Naturgefühl, die süße schwermütige Träumerei einer Theodor Stormnatur, wie Brahms sie besaß, fehlt ihm. Seine Kunst ist daher durchaus nicht für jedermann. Der kosmopolitische Zug, der sich, seitdem Grieg seinen künstlerischen Zenith überschritt, in der ganzen skandinavischen Tonkunst geltend macht, ist auch schon bei Sinding nicht mehr zu verkennen. Wo er aus den nationalen Quellen schöpft, wo er die scharfe Rhythmik, die wie bei allen nordischen Völkern knapp-periodisierte (»kurzatmige«) Melodik seiner Heimat wählt, wächst er am größten empor. Seine Erfindung ist nicht immer rein nordisch oder streng persönlich, aber sie strömt wie bei Dvořák mühelos und reich im stolzen Triumphestone freudigster, oft wirklich derb geäußerter Lebensbejahung dahin.

Darin ist sie ebenso norwegisch wie die Griegsche in ihrer Melodik, doch ganz im Gegensatz zu Grieg gibt Sinding sein Bestes in den großen Formen. Das berechtigt nun freilich nicht, ihn deshalb als den größten norwegischen Komponisten hinzustellen, denn seiner Kunst fehlt es doch, im ganzen betrachtet, an der innerlichen, herzbezwingenden Wärme und Stimmungsintensität der Griegschen; sie ist von einer bald mehr, bald weniger empfundenen Kühle und Herbheit nicht freizusprechen. Sie besitzt aber ebenso zweifellos einen großen fortreißenden Zug und verkörpert die zum neuen Königtum führenden freiheitlichen Strömungen des modernen Norwegen musikalisch aufs schönste und charakteristischeste. Auch fehlt es ihr bei den häufigen gewaltsamen und unorganischen Modulationen und schillernden harmonischen Rückungen an der bei aller harmonischen Kühnheit im Detail wahrnehmbaren inneren strengen Einheit und Logik des Aufbaues, wie sie Griegs oder Sjögrens Werken eignet.

Grieg und Sinding sind die Führer der norwegischen Neuromantik. Ziemlich unabhängig von ihnen vermochte sich nur Griegs Freund Selmer zu halten, alle übrigen sind ohne ihr Wirken gar nicht denkbar. Johan Selmer[1]) (* 1844 zu Christiania; studierte zuerst Jura, machte aus Gesundheitsrücksichten weite Reisen nach dem Süden, 1868—1870 Schüler des Pariser [A. Thomas, Al. Chauret] und Leipziger Konservatoriums [Richter, Paul], seit 1879 im Genusse eines staatlichen Ehrensoldes, 1883—1886 Leiter der Philharmonischen Konzerte in Christiania, seitdem meist auf kontinentalen Reisen der Komposition lebend, im Winter oft in Leipzig und dem Süden), ist der radikalste Fortschrittsmann der norwegischen Neuromantik. Die meisten seiner Werke sind in den großen Formen geschrieben. Wir haben von ihm eine Reihe symphonischer Dichtungen, den lebensvollen »Karneval in Flandern«, der uns mitten hinein in den Trubel führt und

1) Vgl. P. Merkel, Joh. Selmer, C. W. Siegel, Leipzig 1904 (Kleine Biographie mit Verzeichnis seiner Werke).



Joh Selmer



uns erzählt, wie ein Liebespaar nicht ohne Verhöhnung in das Festestreiben hineingezogen wird, ein Stück, in dem weder die Masken mit dem Polichinell noch das Glockenspiel der Kathedrale fehlen, wir haben von ihm die »Finnländischen Festklänge«, einige große Chorwerke mit Orchester, wie die »Scène funèbre« (zur Einnahme von Paris), den »Nordischen Festzug« (1878), »In den Bergen« und sein bedeutendstes Werk, den »Prometheus« (behandelt die bekannte Sage vom Titan Prometheus, der den Menschen aus Liebe zu ihnen das Feuer brachte, zur Strafe dafür von Zeus an einen Felsen im Kaukasus geschmiedet, von Herakles aber, nachdem des Gottes Zorn sich gelegt, befreit wurde), den »Zug der Türken gegen Athen« für Bariton, Chor und Orchester, »La Captive« für Altsolo und Orchester op. 6 [Deutscher Text von P. Cornelius], drei Gedichte von Shelley op. 13, zwei von Jacobsen op. 43, zwei von Björnson op. 34 (am schönsten unter ihnen Lenaus »Wunsch« und »Erwartung«) und Chanson de Fortunio, op. 1, den »Gruß an Nidaros« für Tenor, Männerchor und Orchester, den »Selbstmörder und die Pilger« für Bariton- und Altsolo, gemischten Chor, Orchester (und Orgel), a capella-Gesänge für Männerchor op. 30, 33, 37 (darunter: Im Serailhof), 38, 48, 52, 53 für Frauenchor zu drei Stimmen, eine ganze Reihe Lieder (darunter die Zyklen Politische Lieder, Kindliche Lieder, Lieder an Eine, die kleine Anthologie, die Shelleylieder, op. 13, Petrarcasonette usw.), Duette op. 45—47 und einige Klavierstücke. Überblickt man nun sein Schaffen, so wird man schon äußerlich konstatieren können, daß Selmer sich als Kosmopolit gibt. Er führt uns unter den Klängen des türkischen Schellenbaums gen Athen, nach Flandern, in den heißen Süden, ins Serail, in den Kaukasus zum stöhnenden Prometheus, nach Frankreich, in einem schönen Liede wiederum nach Capri, aber doch auch immer wieder einmal in die nordische Bergesheimat. Seine Kunst ist keine ausgeprägt national-norwegische, sondern sie trägt bei allen nordischen Einschlägen einen ausgeprägt kos-

mopolitischen Zug an sich. Neben Wagner und Liszt ist es ganz besonders Berlioz, der auf sein, von Bizarrerien und Härten, aber auch von unbeirrter Energie, seine eignen Ideale rücksichtslos zu vertreten, nicht freizusprechendes Schaffen den bestimmendsten Einfluß gewann. Formelle Gestaltung, Ideenwahl, Glanz und Eigenart der die größten Mittel heranziehenden Instrumentation, Rhythmik, ja, häufig auch die Melodik in den getrageneren Partien seiner Werke, weist unverkennbar auf den Meister der modernen französischen Programmusik. Selmers Hauptbedeutung liegt in der programmatischen Orchester- und Chorkomposition mit Orchester. Im Liede in melodischer und deklamatorischer Hinsicht ganz modern, schließt er sich im merkwürdig veralteten, »begleitenden« und jede Polyphonie abweisenden Klaviersatze den älteren norwegischen Romantikern mit Kjerulf an. Trotz der für uns einander sehr ähnelnden national-nordischen Melismen und Kadenzen wird man ihn doch sofort an der häufigen Anwendung des frei eintretenden, sehr eigenartige Wirkungen hervorrufenden Quartsextakkordes erkennen, wie denn nicht zu verkennen ist, daß auch in gelegentlichen Bizarrerien stets ein Mann von Geist zu uns spricht, der im hohen Grade fesselt, wenn man sich in seine durchaus persönliche Kunst erst einmal tiefer hineingelebt hat.

Um diese drei Charakterköpfe der norwegischen Neuromantik gruppieren sich nun die übrigen Komponisten des modernen Norwegen, das seit Thrane und Udbye endlich einmal wieder drei — oder, rechnet man Ole Olsen dazu, dessen entscheidenden Bühnenwerke noch der Aufführung harren — vier Bühnenkomponisten geboren hat, Johannes Haarklou (* 1847, Opern »Fra gamle Dage«, deren Handlung im Norwegen der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts spielt, und »Værringare i Myklagaard«), Cath. Elling (*1858, Oper »Kosakkerne«, Musik zu Ibsens »Kaiser und Galiläer«) und den bedeutendsten Musikdramatiker Norwegens überhaupt, der, ähnlich

wie Hallén und Peterson-Berger in Schweden, eine Verbindung norwegischen Volkstons mit Wagners Prinzipien anstrebt, den in Dresden ansässigen Gerhard Schjelderup (* 1859; Musikdrama »Norwegische Hochzeit«, München 1900, »Jenseits Sonne und Mond«, »Ein Volk in Not«, Musik zu Karl Gjellerups »Opferfeuer«, Dresden 1903 und Musik zu Borngräbers »Über Attilas Grab«), einen höchst bedeutenden und eigenartigen Tondichter. Haarklou, Organist an der alten Akerskirche in Christiania, hat sich auch durch zwei interessante Symphonien, Orchestersachen, Chorwerke, eine Violinsonate, eine Kantate, viele Lieder, namentlich aber durch sein Oratorium nach Wergelands Epos »Die Schöpfung, Menschheit und der Messias«, Elling durch eine Symphonie, ein Oratorium, ein Chorwerk, Violin- und Klaviersachen, vor allem aber durch eine große Reihe viel gesungener Lieder, Schjelderup als Symphoniker außerdem durch die prächtigen Orchesterkompositionen »Ein Sonntagmorgen« (1893), ein Weihnachtsspiel, die Märchen: »Sampo«, »Wunderhorn«, die Orchestersuiten »Eine Sommernacht auf dem Fjord«, »Weihnachten«, eine Symphonie, Quartett, Lieder u. a. als höchst interessanter und durchaus moderner Komponist auch in Deutschland bekannt gemacht. — Iver Holter (* 1850; früher Dirigent der Bergenser Harmonie) schrieb eine F dur-Symphonie op. 3, ein Streichquartett op. 1, eine Violinromanze op. 12, das Orchesteridyll »St. Hanskveld«, Kantaten mit Orchester op. 14—16, Männerchöre, Lieder und Klaviersachen, sowie die Musik zu Schillers »Götz von Berlichingen«. — Der hochbegabte, sich sehr modern gebende Ole Olsen (* 1850; Armee-Musikinspektor, Pädagog und Dirigent in Christiania) schuf zwei noch nicht aufgeführte Opern »Stig Hvide«, »Lejla«, die Musik zu Jos. Weilens »Erik XIV.« und Rolfsens »Svem Uræd«, das Oratorium »Nidaros« (1897), die symphonischen Dichtungen Asgaardsreigen, Elfentanz, eine G dur-Symphonie, eine öfters von Hummel gespielte Klaviersuite mit Orchester, Lieder und Klaviersachen. — Johann Halvorsen (* 1864; zuerst Geiger in der Philharmonic

Society in Aberdeen, dann Lehrer am Konservatorium in Helsingfors, zuletzt Kapellmeister am neuen Nationaltheater in Christiania), der tüchtigsten einer aus der Griegschen Schule, machte sich bekannt durch eine Vasantasenasuite, Männerchorwerke (z. B. den großzügigen Gesang »die Warte« mit Orchester) und gab eine hochinteressante Sammlung norwegischer Bauerntänze (Slåtter) auf der Bauernfidel in Originalaufzeichnungen für Solovioline heraus. — Per Winge (* 1858) und dessen Vetter Per Lasson (* 1859—1883), E. Melling (* 1869; Schüler des Leipziger Konservatoriums [Reinecke], mit Chopinschen Beeinflussungen), Joh. Backer-Lunde, Gaston Borch (»Norwegische Suite« für Klavier, Lieder) und Signe Lund-Skabo (kleine gefällige Klavierstücke) betätigen sich mit Glück auf dem Gebiete der Lied- und Klavierkomposition. — Eyvind Alnaes[1]) (* 1872; Schüler von Holter, Waaler, P. Lindeman, sowie des Leipziger Konservatoriums [Reinecke], Organist in Drammen), ein sehr beachtenswertes frisches Talent, schwört gleichfalls zu Griegs und Sindings Fahnen in Klaviersachen, Liedern, einer Violinsuite, symphonischen Orchestervariationen, ohne jedoch wirklich eigenartiger Züge zu entbehren. Der Grundton seiner Kunst ist wie bei Sinding: kraftvolle Männlichkeit. — Halfdan Cleve (* 1879; Schüler seines Vaters, Winter-Hjelms, Osc. Raifs, Xaver und Phil. Scharwenkas [Berlin], lebt daselbst) zeigt, daß leider auch in der jüngsten Generation der norwegischen Romantiker starke kosmopolitische Unterströmungen mächtig werden. Sein bestes gab er, ein reiner Klavierkomponist, in kleinen Formen (Charakterstücke op. 1, 2, 4, 5, 7, 8). Die beiden Klavierkonzerte op. 3, A dur und op. 6 B moll bestechen durch virtuosen Glanz und Wucht, entbehren aber der Stilreinheit. Es sind technisch blendende Werke unter Einfluß Chopins, Liszts, Tschaikowskys und Scharwenkas, die bis auf verschwindend wenige Stellen ganz die heimische Tonsprache

1) Vgl. (schwed.) Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 24, 16.

verleugnen und deshalb als reine Virtuosenstücke mit obligater Orchesterbegleitung und allzugroßer Bevorzugung der massivsten Oktav- und Akkordtechnik angesprochen werden müssen. Dieses Urteil läßt die warme Empfindung, die stolze Kraft, die in ihnen lebt, doppelt bedauern. — Die größte Hoffnung dieser jungen Gruppe, die aber der frühe Tod des Komponisten vereitelte, war Sigurd Lie (1871—1904. Schüler von Lindeman, Böhn, Holter und [1891—1893] des Leipziger Konservatoriums, dann in Berlin, Dirigent der »Bergenser Harmonie« und Kapellmeister am Zentraltheater, seit 1902 Dirigent der »Handelstands-Foreniging« in Christiania und Pianist). Wir besitzen von ihm eine Amoll-Symphonie (1903), einen Symphonischen Marsch, eine Orientalische Suite für Orchester, ein Pianoquintett, verschiedene Chorwerke für gemischten und Männerchor (Erling Skjalgsson mit Orchester, Firkanten, Per Spillemand, Frühling, Martin Luther a capella), frische Duette im Volkston (»Der erste Vogel« u. a.), im Norden viel gesungene Lieder (darunter das entzückende, charakteristische Stimmungsbild »Schnee«), Balladen (»Wartburg«), Klaviersachen (u. a. die »Jahreszeiten«), die, wenngleich die Erfindung nicht eben starke persönliche Züge aufweist, und der Einfluß Griegs, Sindings und gelegentlich einmal Wagners nicht zu verkennen ist, doch lebhaft fesseln. Über den meisten von ihnen liegt eine tief-schwermütige, eigenartig graue, schwere Grundstimmung, die trostlose Stimmung nordischer Regenstürme im Herbste, deren frühen Eintritt Alex. Kielland in »Garman und Worse« so wundervoll anschaulich schildert. Dazu ein durch das Bestreben, den altnorwegischen Volkston durch häufige, im modernen Sinne umgestaltete Verwendung der Kirchentonarten zu erreichen, überaus eignes archaisierendes Kolorit, ein in dämmerigen Oehlenschlägerischen altnordischen Farben spielender Altgoldglanz, der den besten seiner Werke nie fehlt. — Eine besondere Stellung innerhalb dieser Gruppe nimmt Skandinaviens bedeutendste Komponistin Agathe Backer-Gröndahl (* 1847, Schülerin von Winter-

Hjelm, Kjerulf, Kullak, v. Bülow), die mit Erika Lie-Nissen (* 1845, Schülerin von Kjerulf und Kullak, Lehrerin an des letzteren und am Kopenhagener Konservatorium) und Martin Knutzen (* 1863, Schüler Leschetizkys) ihre Heimat als ausübende Künstlerin auf dem Pianoforte aufs ehrenvollste vertritt, ein. Sie veröffentlichte nur Werke in kleinen Formen — Lieder, darunter den kostbaren Zyklus »Barnets Vaardag«, die »Zwitschernde Lerche« u. v. a., Konzertetüden, die Suite op. 20 und viele Klavierstücke, unter denen die »Romantischen Stücke« die Krone bilden —, aber sie erwies sich in ihnen als eine Komponistin von einzigartiger Begabung für die Klavierminiatur. Die guten Geister Hellers, Kirchners, Mendelssohns, Schumanns, Kjerulfs und Gades, der unerreichten Pastellmaler auf dem Klavier, die sie gelegentlich auch einmal stärker beeinflußten, leben in ihnen. Eine an Kjerulf gemahnende tief innerliche, frauenhaft keusche Empfindung, eine bis ins kleinste Detail mit unendlicher Liebe und Versenkung ausgeführte Kleinmalerei, ein frisches norwegisches und gelegentlich ganz volkstümliches Kolorit erheben sie zu Perlen ihrer Gattung. Formell klassizistisch, tragen ihre Werke in ihrer aufs feinste differenzierten Harmonik und Rhythmik, ihrer unsagbar duftigen Naturpoesie, ihrem seelischen Reichtum doch durchaus moderne Züge. An Freiheit des Klaviersatzes mit jenem häufigen Hellerschen Übergreifen der Hände bei Passagen oder Akkorden, an Feinheit und Kühnheit der Dissonanzenbehandlung und an romantischem Kolorit stehen diese Sachen seit Griegs »Lyrischen Stücken« ganz einzig und unerreicht da!

Ihr Gatte Olav Andr. Gröndahl (* 1847) führte die von Behrens und Reißiger zu ihm leitenden Fäden norwegischer Männerchorkomposition — er schrieb außer vielen, in dies Gebiet fallenden Arbeiten auch ein größeres Chorwerk »Foran Sydens Kloster« — als Chordirigent in Christiania und Komponist mit Glück fort.

Schweden.

I. Die schwedische Tonkunst vom 16.—18. Jahrhundert[1]).

Suchen wir uns zum richtigen Verständnis der schwedischen musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert einen ganz gedrängten Überblick über das musikalische Leben des Landes der vorhergehenden Zeit zu verschaffen.

Das 16. Jahrhundert, das Jahrhundert der Reformation (das erste schwedische Gesangbuch erschien 1585), ist das Zeitalter der Vasadynastie mit König Erik, das 17. Jahrhundert, das des 30 jährigen Krieges und seiner Folgen für Schweden: Verfall kirchlicher Macht, gesteigerter Reichtum, Luxusbedürfnis

1) Literatur für die ältere Zeit: W. Bauck (1808—1877), Handbuch der Musikgeschichte (1862, 1867, 1888); Abr. Mankell (1802—1868), Musikgeschichte (3 Bände, 1864); P. C. Boman, Ein Blick auf die Tonkunst in Schweden (1857) [sämtl. schwed.]; A. Soubies, La musique scandinave avant le XIXe siècle (Revue Mus., 18, 1); Marianne Ehrenström, Notices sur la littérature et des beaux-arts en Suède, II, Théâtre et musique (1826); F. A. Dahlgren, Mitteilungen über Stockholmer Theater (1866) [schwed.]. Eingehende Quellenforschungen über die Entwicklung der schwedischen Musik der alten und älteren Zeit in Tob. Norlinds Musikgeschichte Schwedens 1630—1730 in den Sammelbänden der IMG. I, S. 165ff. (deutsch), seine Schwedische Musikgeschichte (schwed.), Lund 1901 und sein Aufsatz Zur Geschichte der schwedischen Musik, Die Musik, III, 22. W. Niemann, Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart, Sammelbände der IMG. V, 1 [beide deutsch]. — Das reichste biographische Quellenmaterial findet man in den (schwed.) Werken M. J. Crusenstolpe, Medaillons und Statuetten, Stockholm 1882 (J. N. Ahlström, J. F. Berwald, Du Puy, Foroni, Lindblad, Olin, Stenborg u. a.); Aug. Blanche, Gedenkbilder (Ahlström, J. F. Berwald, Foroni, Lindblad, Mankell); Ad. Lindgren, Schwedische Hofkapellmeister 1782—1882, Stockholm 1882 (vgl. Fußnoten) und Musikalske Studier (Frz. Berwald, Jenny Lind, O. Arpi). Bibliographie bis zur Neuzeit in T. Norlinds Källorna till svenska musikens historia, »Svensk Musiktidning« 1901 (schwed.).

und Prachtliebe des Hofes und der Adelsklassen, des lebhaften Verkehrs Schwedens mit dem übrigen Europa, der Einwanderung ausländischer, namentlich deutscher und niederländischer Musiker nach Stockholm, deren Einfluß mit Karls XII. Tod vom französischen (Ballete, Paraden, Prozessionen, Tourniere usw.) abgelöst wird.

Im Rate der europäischen Völker beginnt Schweden im 17. Jahrhundert mit dem Auftreten der aus Deutschland stammenden Düben (Anders D., ca. 1590—1662, der Gustav Adolfs Tod mit seiner »Pugna triumphalis« verherrlicht, der bedeutendste, sein Sohn Gustav D. † 1690, dessen ältester Sohn Gustav D. 1659—1726 und dessen Bruder Anders D. 1670—1738.) musikalisch mitzureden. Sie sind Schwedens größte Musiker dieses Jahrhunderts der Storhetstid (Großmachtszeit, ca. 1632–1718). Gustav Düben wird durch seinen Verkehr mit Tunder und Buxtehude an der Lübecker Marienkirche und Christoph Bernhard in Hamburg der Vermittler zwischen deutscher und schwedischer Musik. Als Komponist meist geistlicher Werke zeigt er deutsche und italienische Diktion. In der Liedkomposition nimmt er mit seinen »Odae sveticae« 1674 u. a. die Gründerstellung unseres Heinrich Albert ein. Seine, die musikalischen Schätze des 16. und 17. Jahrhunderts vielfach aus deutschen Bibliotheken sammelnde Upsalaer Notbibliothek (248 Kompositionen) war für uns Deutsche die wichtigste Fundgrube für Tunders und Buxtehudes Werke. — Weder die Königin Kristina noch Karl Gustav oder Karl XI. nützten oder unterstützten die musikalische Entwicklung dieser Epoche trotz Förderung prunkvollster Hofballets. Als bedeutende Musikgelehrte derselben seien u. a. Olof Rudbeck (* 1630) und Harald Vallerius (1646—1716), die zusammen die Musik zum Alten Psalmbuch 1695 kritisch revidiert herausgaben, sowie die an Kristinas Hof herangezogenen Ausländer, der Tönninger M. Meibom (Antiquae musicae auctores septem) und P. Bourdelot genannt.

Der Storhetstid folgt im 18. Jahrhundert die Frihetstid (Freiheitszeit, 1718—1772), die mit dem Regierungsantritt Friedrich I. einsetzende Blütezeit der schwedischen Stände und Ratsherrn. Ihr gibt Schwedens überhaupt erster großer nationaler Komponist, der größte der älteren Zeit überhaupt, Joh. Helmich Roman (1694—1767; Schüler Pepuschs und Händels) die Signatur. Er, der auch zwei Symphonien, zwölf Flötensonaten und Sologesänge schrieb, ist am größten in Kirchensachen (Davids Psalmen, Messe, kirchliche Gelegenheitsmusiken, eine Trauermusik für König Frederik, Krönungsmusiken, Anthems, Oratorien, Kantaten) und legt als erster seinen Vokalkompositionen lediglich schwedischen Text zugrunde. Die französischen Einflüsse seit Dübens d. Ält. Tod — die Königin Kristina hatte zur Aufführung des großartigsten aller Hofballets »Les liberalités des dieux« (1652) eine Truppe französischer und italienischer Sänger, Musiker und Schauspieler mit Mme. La Barre, der ausgezeichneten Sängerin und Tänzerin, an den Hof gezogen — lösen nun deutsch-italienische (Händel) und italienische ab, und zwar sind es die neapolitanische Oper mit Hasse, Graun, auch Händel und das italienische Konzert, die auf Roman einwirken. Weder der aus Nürnberg stammende Joh. Agrell (1707—1765; Symphonien, Klaviermusik) noch David Kellner († 1748), ein Kirchenkomponist und Theoretiker (Treulicher Unterricht im Generalbaß 1732) oder Ferd. Zellbell d. Ält. (* 1669; Choralbuch 1749) erreichen ihn annähernd an Bedeutung. Man beginnt sich nunmehr wenigstens insoweit auf eigene Füße zu stellen, als man nach dem Vorgange der 1688 eine Schauspielgesellschaft bildenden Upsalaer Studentenschaft zu heimischen ausübenden Kräften greift. Die aufgeführten Werke aber wie »Orpheus und Eurydike« waren Bearbeitungen französcher oder italienischer Originale.

Die zweite Hälfte dieses Zeitraums wird durch die erste Blütezeit der schwedischen Oper in Stockholm, bis heute dem Brennpunkte schwedischen Musiklebens, repräsentiert; 1753 er-

scheint eine französische, 1754 eine italienische Truppe. Der Hauptkomponist wird Fr. Ant. Uttini[1]) (1723—1795; »Il rè pastore«, »Thetis et Pelée« [zur Eröffnung des von Gustav III. begründeten Stockholmer Opernhauses 1773, Text von Willander], »Aline«, »Iphigénie« u. a.). Neben ihn treten H. F. Johnsen (1717—1779, »Acis e Galatea« u. a., Ballets usw.) und Ferd. Zellbell d. Jg. (1717—1780; Begründer der öffentlichen Kavalierkonzerte, der »Harmonischen Gesellschaft«[2]) und Direktor der durch seine Initiative 1771 begründeten, noch heute blühenden kgl. Musikakademie; Opernballet »Sveas Hochzeit« u. a.). Gustav III. Ideal war: gleichzeitige Befriedigung eines italienischen Ohres und französischen Auges als große Oper innerhalb eines schwedischen Opernsystems. Die Oper Schwedens wurde unter ihm zuerst berühmt, allein sie war ihrer Musik nach nicht schwedisch-national, sondern ganz in italienischen und französischen Banden befangen, trat aber durch ihre Prachtentfaltung und Betonung der Opera seria in Gegensatz zu der des übrigen Skandinaviens. — Als bedeutender Musikgelehrter dieses Zeitraums sei Erik Burman († 1729; lateinische theoretische Schriften) in Upsala, als ausübende Künstler die beiden großen Violinspieler And. Weströöm (1722—1781), ein Schüler Tartinis, und Erich Ferling († 1809) genannt.

Der Freiheitszeit folgt die Gustavianische Zeit (1772—1809, Regierung Gustav III.[3]) und mit ihr bricht Schwedens musikalische Blütezeit des 18. Jahrhunderts an, die in der Oper durch den bestimmenden Einfluß deutscher Meister auf das innere und äußere schwedische Musikleben wichtig ist. Neben

1) Vgl. schwed. Biographie in Ad. Lindgrens Svenska Hofkapellmästare (1782—1882).

2) Über die älteren schwedischen und norwegischen musikalischen Gesellschaften unterrichtet: J. P. Cronhamns Musikaliska föreningar i Sverige og Norge, Stockholm (Mus. Akad. Handb. II—IV) 1866/68, am umfassendsten, für die spätere Zeit sind Ludw. Normans Musikalische Aufsätze und Kritiken (s. u.) wichtig.

3) Vgl. A. J. C. Piscator, Historisk öfversigt af Musiken i Sverige under Gustav III, Upsala 1860.

dem späteren deutschen Singspiel werden namentlich Gluck und seine deutsche Schule von Wichtigkeit. Unser Dresdner J. G. Naumann[1]) (1741—1801; lebte 1776—1783 meist in Stockholm) schuf mit »Gustav Vasa« 1786 die erste schwedische Nationaloper dem Stoffe, freilich nicht der Musik nach, die noch heute nach hunderten von Vorstellungen im schwedischen Opernrepertoire erscheint. Ihre Volkstümlichkeit — bei einem Meister zweiten Grades, der über stark spießbürgerliche Empfindsamkeit hier wie in seinen Kirchensachen (Klopstocks »Vaterunser« u. a.) kaum je hinauskam, verwunderlich — vermochten seine übrigen Werke für Stockholm — »Amphion« 1778, »Cora e Alonzo« (Eröffnungsstück des neuen Stockholmer Opernhauses) 1782 (1882 wieder neueinstudiert) nicht zu erreichen. — Neben ihm wirkten Jos. M. Kraus[2]) (1756—1792) mit den Opern »Proserpine« 1781 und der bedeutenden fünfaktigen »Aeneas in Karthago«, G. J. Vogler[3]) (1786—1791 in Stockholm) mit »Gustav Adolf och Ebba Brahe« 1788 u. a., Chr. Fr. Haeffner (1759—1833, seit 1780 in Stockholm) mit »Elektra« 1787, »Alcides« 1793, »Renaud« 1801 u. a. und Kr. Fr. Müller (1752—1827).

Keiner konnte sich aber von den beherrschenden Einflüssen der damaligen französischen komischen Oper von Duni bis Philidor oder der italienisch-neapolitanischen frei machen. Und doch fallen in diese Epoche die ersten Anzeichen einer national-schwedischen Oper: K. Stenborg (1752—1813), unter dessen Werken »Gustav Adolfs jakt« 1777, »Gustav Eriksson in Dalekarlien« 1787 hervorgehoben sein, verwandte als erster schwedische

1) Deutsche Literatur über ihn: Meißner, Bruchstücke zur Biographie N.s, 1803/4, 2 Bände; Biographien schrieben G. H. von Schubert (1844), Emil Naumann (Allgemeine deutsche Biographie), M. J. Nestler (Dresden 1902).

2) Vgl. schwed. Biographie von Sam. Silfverstolpe, 1833.

3) Deutsche Biographie von J. Fröhlich (1845), H. Künzel (1867), K. E. von Schafhäutl (Augsburg 1888).

Volksweisen in seinen Opern und betrat damit einen Weg, der über die später zu erwähnenden Du Puy und Randel durch Hallström zur Schöpfung einer nationalen schwedischen Oper führte. Stenborg leitete das 1772 von seinem Vater begründete schwedische Volkstheater, seit 1788 die »Schwedische komische Oper«, deren Repertoire freilich in der Hauptsache, wie's noch heute ist, von Italien und Frankreich bestritten wurde. Er wie J. D. Zander († 1796, Kronofogdarne 1787) waren die beiden einzigen, ihrer Geburt nach schwedischen, doch beide französierenden Bühnenkomponisten. Mit Gustav III. Tod war die ältere Glanzzeit der Stockholmer Bühne vorbei. Sein amusischer Nachfolger löste die Oper 1806 auf und verwandelte das Opernhaus in ein Krankenhaus. Erst 1809 zog dort, wie wir später sehen werden, nach der Revolution das Singspiel ein.

Von gleicher Bedeutung wurde in diesem Zeitalter die Entwicklung der Instrumentalmusik. Gluck, Händel, viel weniger Bach, namentlich aber um die Jahrhundertwende die deutschen Klassiker übten da durchgreifende Einflüsse aus. J. M. Kraus (s. o.), Joh. Wikmanson (1753—1800) und Per Frigel (1750—1842) sind die drei größten Namen. Kraus ist der erste schwedische Symphoniker von Bedeutung (fünf Symphonien, Klaviersachen, Lieder), am berühmtesten aber durch seine bedeutende Trauermusik auf Gustav III. Tod; Wikmanson mit drei, Haydn gewidmeten Streichquartetten u. a. gilt als der größte schwedische Kammermusikkomponist klassischer Zeit und zugleich, ein Schüler von Vogler, Johnsen und Kraus, als ausgezeichneter Kontrapunktiker. Per Frigel steht ihm darin in der Hochzeitskantate 1795, dem Oratorium »Der Erlöser auf dem Ölberg« 1815, einer Symphonie u. a. wenig nach und zeigt, daß er sich in Bach versenkt hat.

Im Liede dieses Zeitalters: Abhängigkeit vom deutschen Singspiel und der Berliner Liederschule mit Hiller, Schulz, André, Zelter u. v. a., also Einfachheit, volkstümliche Fassung, doch musikalisch noch keine nationale Fassung. Die große Zeit

der Blütezeit des schwedischen Liedes am Anfange des 19. Jahrhunderts läuten K. Mich. Bellman[1]) (1740—1795) und Olof Åhlström[2]) (1756—1835) ein. Schon Bellmans Großvater, Joh. Arndt Bellman in Upsala war ein hochbegabter und feingebildeter Dichtermusiker. Sein Urenkel wird der große schwedische »Troubadour« oder »Nationalskalde« des 18. Jahrhunderts und Repräsentant des schwedischen Gesellschaftsliedes jener Zeit, K. Mich. Bellman, der diese volkstümliche Richtung in eigenartiger, einziger Weise fortführt. Er legt nämlich — man denke an des Leipziger Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße« (1736—1745)! — eigenen, frischen, aber durchaus nicht durch kontinentale moralische Prüderie ausgezeichneten schwedischen Dichtungen die verschiedensten und damals beliebtesten Melodien französischer Chansons und Opernmelodien, aber auch solche der Deutschen, Italiener, Engländer, ebenso schwedische, dänische, deutsche und andere Volksweisen, Tanzstücke usw. mit größtem künstlerischem Feingefühl in einer Weise unter, daß Text und Melodie eine ideale Verbindung eingehen. Åhlström zeichnete seine musikalischen Vorträge auf und gab sie 1790—1795 als »Fredmans Epistlar och sånger« (Neuauflage von Drake) heraus. Alle Welt kennt sie heute aus dem Munde Sven Scholanders, in dem ein gut Teil seines Geistes fortlebt. Åhlström selbst machte unermüdlich für deutsche Musik in seiner Zeitschrift »Musikalischer Zeitvertreib« (1789—1834) Propaganda und setzte dieser ersten volkstümlichen

1) Aus der reichen schwed. Bellmanliteratur seien seit den ersten krit. Untersuchungen der Bellmanschen Dichtung durch Atterbom (1812), Fryxell, Nils Erdmann, Ljunggren u. a. hervorgehoben: Joh. Flodmark, Der Ursprung der Melodien Bellmans, Svensk Musiktidning 1882, Ad. Lindgren, Die Musik Bellmans, Musikalische Studien, Stockholm 1896. Das wichtigste deutsche Werk über den Dichter Bellman mit reichen übersetzten Gedichtproben ist Felix Niedner, C. M. Bellman, der schwedische Anakreon, Berlin 1905, Weidmannsche Buchhandlung.

2) Vgl. A. A. Afzelius, Ton-Siarens Olof Åhlströms Minne, Stockholm 1867 und Wieselgren, Biograph. Lexikon (schwed.).

schwedischen Liedbewegung das zweite Denkmal in seinem bis 1823 fortgesetzten Sammelwerk »Skaldestycken« (Skaldenstücke, 18 Bände mit Liedern von ihm selbst, Haeffner, Stenborg, Palm, Kraus, Zander u. a.). Seine übrigen Kompositionen (Schauspielmusiken, Kantaten, Klavierschule u. a.) überdauerten ihn nicht.

An ausübenden Künstlern, namentlich Sängern, hatte die Gustavianische Zeit großen Reichtum. Nur die den Glanz der Oper am schönsten erhöhenden Gesangssterne Elisabeth Olin (1740—1826), Karoline Fr. Müller, Lovisa S. Augusti, die Stading, die großen Sänger Kristoffer Karsten (1756—1827), Karl Stenborg (s. o.) und J. S. Salin (1769—1796) seien hier genannt. Ihnen dankt nicht in letzter Linie die schwedische Oper ihre erste reiche Blüte!

II. Die schwedische Tonkunst im 19. Jahrhundert.

Die schwedische Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts, deren Resultat wie in den übrigen skandinavischen Reichen die Entstehung einer nationalen Schule ist, wurzelt in der heimischen Volksmusik. Wir verstehen sie darum nicht richtig, wenn wir nicht zuerst einen kurzen Blick auf

A. Das schwedische Volkslied

werfen.
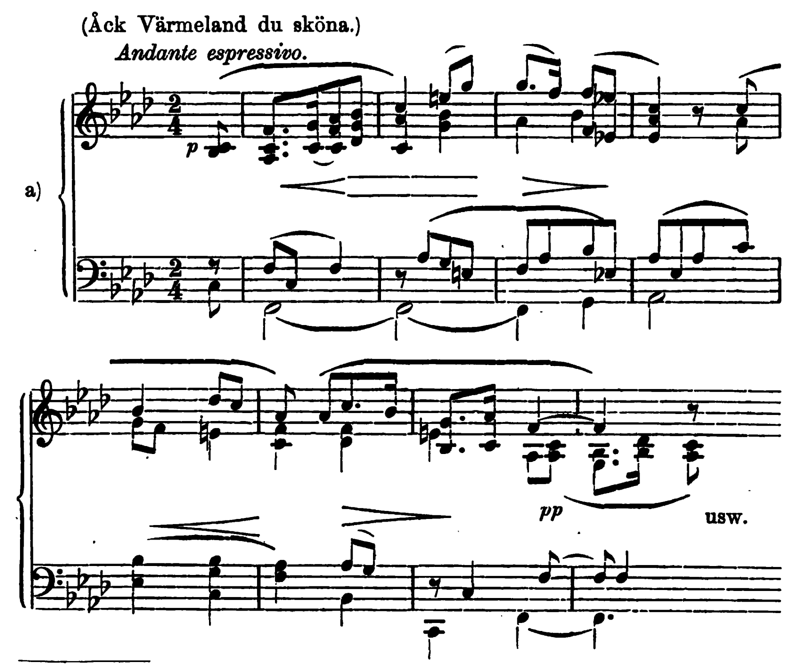
Die Epoche der Blüte schwedischer Vokalkomposition leitet eine gleichzeitig auch in Dänemark (Berggreen) und Norwegen (Lindeman) einsetzende große Bewegung ein, die auf Sammlung und Neuausgabe der alten schwedischen Volkslieder abzielt.

Sie wird durch Bellman und Åhlström vorbereitet und knüpft sich an die Namen Hülphers (Historisk Afhandling om Musik och instrumenter, Westerås 1773), A. A. Afzelius (1785—1871), E. G. Geijer (1783—1847) und ihre Mitarbeiter

(»Schwedische Volksweisen«, dreibändige Ausgaben von 1814—1816, Neuausgabe 1880 von Bergström und Höijer), an Haeffner (1759—1833), A. J. Arwidson, R. Dybeck und K. E. Södling. Die alten Volksweisen werden Gegenstand der Neuausgabe, geschmackvollen Bearbeitung, wissenschaftlich-kritischen Untersuchung und Vergleichung usw.
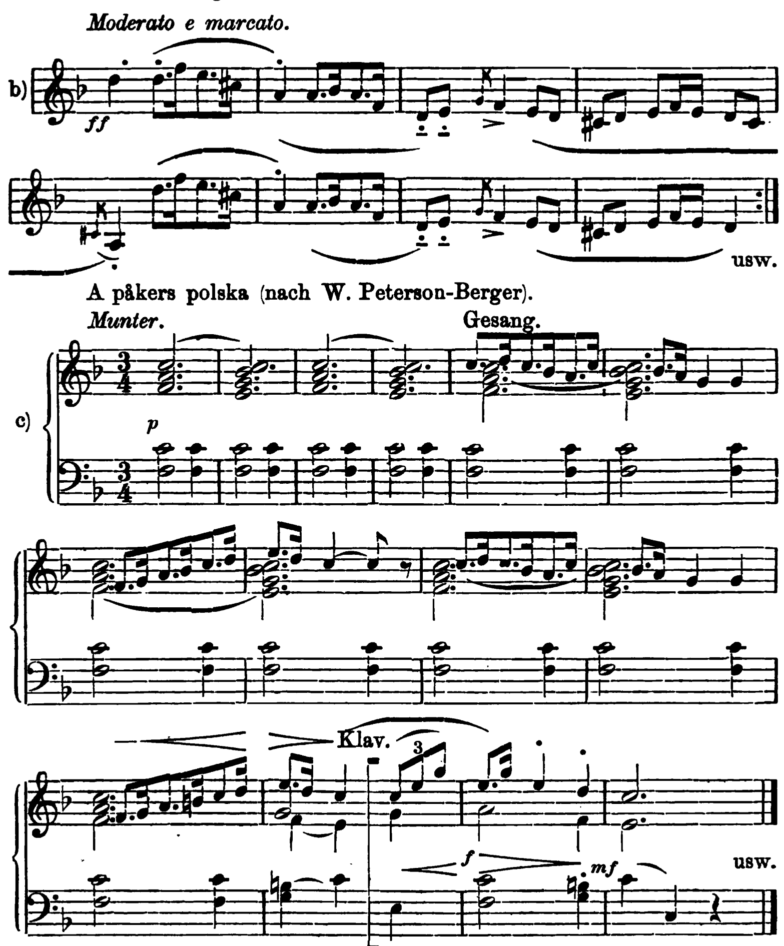
Als Führer durch ihr Reich können wir am besten die deutsch geschriebenen gründlichen »Studien über die schwedischen Volksmelodien« Karl Valentins, Leipzig 1885, benutzen.

Wir setzen statt langer Erörterungen zunächst als Anschauungsmaterial zwei Musikproben hierher:



1) Wichtigste Neuausgaben außer der großen von Geijer-Afzelius: Vierstimmige Bearbeitungen alter schwedischer Volkslieder durch Haeffner

und die eröffnenden Hauptteile zweier Polska-Typen, eine pathetisch-balladenartige und eine naiv-muntere:



[1832—1833], zwei Hefte); Åhlström-Afzelius, »Traditioner af svenska folkvisor« (1814); Arwidsons »Svenska fornsånger« (1834—1842, 3 Teile); Dybecks »Schwedische Weisen« (1847—1848, 2 Teile), »Schwedische Volksweisen« (1853—1856) u. a.

Zwischen diesen beiden Polen — einer sehnsüchtig-milden Wehmut und einer naiven, doch immer noch etwas gedämpften Lustigkeit, bewegen sich alle schwedischen Volksweisen, zwischen stiller Beschaulichkeit und gesunder Lebenslust. Doch die Beschaulichkeit ist nicht so verschleiert und heiter-ruhig wie in dänischen, die Melancholie nicht so drückend und tiefernst wie in norwegischen Volksliedern. So wird man Berggreen ohne weiteres verstehen, wenn er nach energischer Betonung des Sprachakzents und der Melodiebildung in allen skandinavischen Volksweisen der zackigen, prägnanten und springenden norwegischen ∧∨∧∨∧∨, der in ruhiger Gerade weiterschreitenden dänischen ——— als Mittel die ruhigere, wellenförmigere der schwedischen ∿∿∿∿ entgegensetzt, wobei er freilich an die auch in Schweden und Dänemark melodisch sehr zackigen Tanzlieder zunächst nicht denkt.

Im Übrigen finden wir in ihnen die allen skandinavischen Weisen gleichen Paralleleigenschaften wie die Bevorzugung des Moll wieder. Besonders ausgeprägt sind in ihnen die Züge der Anmut, sinnlich-gesunden Erotik, ein tiefes Naturgefühl und ein enger Zusammenhang mit allen guten und bösen Fabelwesen der Edda, der ober- und unterirdischen Geister, der Luft- und Fabelwesen. Solche aus dem ersten Christentum in unsere Zeit hinüber geretteten Texte wie auch der Gebrauch der Kirchentonarten (namentlich: dorisch, phrygisch, äolisch) verkünden ihr hohes Alter, das in ihrer musikalischen Fassung, die auf wahrscheinlich zwei Wegen: England, Island, Norwegen, oder: Holland, Deutschland, Dänemark Zufuhr erhielt, für Schweden gleichwohl nicht über ca. 1300 zurück beweisbar ist. Die Formen der Lieder sind äußerst mannigfaltig und stets durch den Text bedingt. Eine besondere Eigentümlichkeit besitzen sie in häufigen Erweiterungen einer Periode in der Mitte oder am Ende, welche durch einen Binnen- oder Schlußrefrain des Textes hervorgerufen werden. Fast alle beginnen mit einem, das Quartenintervall bevorzugenden Auftakt und stehen meistens in geradem

Takt. Eine für Schweden charakteristische Abart der Volksmusik bilden die für jede Provinz an Melodik, Rythmik, Form usw. verschiedenen Tanzlieder, Polska genannt, die, jüngerer Herkunft, das moderne Dur und Moll, mit Vorliebe aber das erstere aufweisen. In ihrer feingliedrigen, feurigen Rythmik (meist im $^3/_4$-Takt) gehören sie zum Schönsten skandinavischer Volksmusik, werden gewöhnlich zu öffentlichen oder privaten Festlichkeiten verwandt und haben ihre reichste Ausbildung in der Provinz Dalekarlien erfahren. Ihre Ähnlichkeit mit der polnischen Mazurka ist nicht zufällig: wie ihr Name schon verrät, wurde die Polska im Anfang des 18. Jahrhunderts aus Polen, unterdem Namen Polonessa (Polonaise) in schwedischen Tabulaturbüchern zuerst vorkommend, nach Schweden eingeführt und musikalisch nationalisiert, wie es vorher mit den aus Frankreich importierten Menuet, im 19. Jahrhundert mit dem deutschen Walzer und der Polka geschehen war. Polnische Einflüsse in der schwedischen Musik lassen sich überhaupt seit König Sigismund (1592—1600), der mit Polen belehnt wurde und die Polen Fabius Quadrantinus und P. Laterna an seinen Hof zog, nachweisen.

An den Baßquinten der meisten Polskas, deren berühmteste die »Neckenspolska« ist, sehen wir zugleich, daß ähnlich wie in Norwegen die alten heimischen schwedischen Instrumente (Fiedel Bourdons, Nyckelharpa [Ende des 16—18. Jahrhunderts auf dem Lande gebräuchlich = deutsche Schlüsselfidel] usw.) auf die Gestaltung dieser Tanzlieder, zu denen also wirklich gesungen wird, einwirkten. Dasselbe gilt von den wiederum für die einzelnen Provinzen verschiedenen und gleich den Volksliedern von Klima und der in Schweden so verschiedenen Natur abhängigen (instrumentalen) Tanzmelodien.

Der Ursprung der Volksweisen wird verschieden vermutet: altnordische Poesie, nordische Vikingerkolonien in England oder Nordfrankreich, altfranzösische Metrik (nordische Volksliedstrophe = altfranzösischer »carole« mit »Refrain«). Die Melodie ist das charakteristische; sie ging von Mund zu Mund.

So sind für die einzelnen Provinzen, ja ihre Teile verschiedene Melodien bei gleichen Texten die Regel.

Die schwedische Tonkunst im 19. Jahrhundert eröffnet:

B. Das Zeitalter der älteren Romantik in der Vokalkomposition und der Fremdherrschaft in der Oper ca. 1800—1850.

Das neue Jahrhundert beginnt mit der durch die Ergebnisse der heimischen Volksliedforschung gesteigerten großartigsten Blütezeit schwedischer Vokalkomposition. Die älteren bedeutendsten Meister des Sololiedes sind: J. F. Haeffner[1]) (1759—1833), Bernh. Crusell (1775—1838), J. E. Nordblom (1788—1848), E. G. Geijer (1783—1847), Ad. Fr. Lindblad[2]) (1801—1879), J. A. Josephson[3]) (1818—1880), G. Wennerberg (1817—1901), I. Hallström (1826—1901) und J. I. Dannström (1812—1897). — Der größte unter ihnen, den Jenny Linds Nachtigallenkunst so gern verherrlichte, ist Lindblad, von dessen weiteren Werken übrigens eine C-dur Symphonie auch einmal ins Leipziger Gewandhaus drang. Seine ganz im Gegensatz zu Wennerbergs trotziger Kraft und Größe weichen, von feinem Naturgefühl gesättigten Gesänge, die ihm den Namen des schwedischen Schubert eintrugen, sind auch in Deutschland bekannter geworden. Haeffner, ein geborener Thüringer, Crusell, ein geborener, 1790 nach Stockholm übersiedelter Finnländer, ein namhafter Klarinettvirtuos und Komponist für sein Instrument, und Nordblom vertreten das ältere schwedische Sololied mit seinen knappen Formen und seiner meist einfach-akkordischen Klavierbegleitung. Ihre Texte entnehmen sie aber dem heimischen

1) Vgl. die wichtigste (schwed.) Biographie von C. F. Forßman, 1872.

2) Vgl. (schwed.) Biographie von Geijer (Gesam. Schriften) 1874, C. R. Nyblom (Minnesteckning af Lindblad, Stockholm 1881), Josephson (in »Svea« 1879), Svensk Musik-Tidning 1901, Nr. 3.

3) Vgl. N. P. Ödman, Aus dem Leben eines schwedischen Tonsetzers (1885—1886), K. Valentin, J. A. Josephson (in der Svensk Musiktidning 20, Nr. 1) und »Svea« 1881, 1884 (P. Ödman).

Sagenkreise, so Crusell mit Vorliebe Tegnér (»Frithjofssage« u. a.). Hallströms geschichtliche Bedeutung liegt, wie wir später sehen werden, auf dem Gebiete der Nationaloper. Größer als diese drei und Gipfel des älteren Liedes ist Geijer, ein Dichterkomponist, zugleich Philosoph und Schwedens bedeutendster älterer Historiker. Haeffner und Crusell zeigen deutsche Einflüsse, am nationalsten redet neben Lindblad der elegische Josephson, der Komponist der schwedischen Nationalhymne »Vårt land« (1853). Seine Tonsprache ist wie die fast sentimentale Hallströms eine meist weiche und zarte. Den kräftigen Grundton verteilt der Dichterkomponist Wennerberg, der in seiner Duettensammlung »Gluntarne«, der genialsten Studentenschilderung (1850), unsterblich bleibt.

Hand in Hand mit der Blüte des schwedischen Sololiedes geht die größte Blüte älterer schwedischer Chorkomposition, namentlich des Männerchores, die 1840 mit dem reformatorischen Auftreten Lindblads in Südschweden (Universität Lund), und Wennerbergs in Nordschweden (Universität Upsala) einsetzt. In Upsala waren Ende des 18. Jahrhunderts die ersten Studentenchöre unter Leitung Samuel Ödmans, später Haeffners, in Lund unter derjenigen Sven Lovéns, später Otto Lindblad[1]) (1809—1864, des Komponisten des schwedischen »Nationalliedes« Ur svenska hjertans djup«) ca. 1820 gegründet worden. Diese Vereinigungen bilden noch jetzt einen der wichtigsten Faktoren im schwedischen Musikleben, und ihre Leistungsfähigkeit ist auf kontinentalen Kunstreisen z. B. der »Orfei drängar« Upsalas allgemein bewundert worden. Auch Wennerberg (»Hör oss Svea«, »Stå stark, du ljusets riddarvakt« u. a.) wirkt kurze Zeit hindurch als Leiter dieser Männergesangvereine. Die Geschichte der schwedischen Männerchöre im 19. Jahrhundert ist im wesentlichen eine

1) Vgl. schwed. Biographie von G. A. Fenk, Lund 1882.

2) Vgl. Svensk Musik-Tidning 21, Nr. 10, 13 und 21, Nr. 15 (Ad. Lindblad und Wennerberg).

Geschichte der schwedischen Studenten-Gesangvereine. Als Komponisten für dieses Gebiet, das selbst Studenten bebauten, seien noch Arrhén von Kapfelman (1790—1851, dessen a capella-Chor »Frühling« noch heute alljährlich bei der Frühlingsfeier vor Upsalas Toren vom Chorverein gesungen wird), Tullberg (1796—1853), Uddén (1799—1868), Cronhamn (1803—1875), nach 1840 Prinz Gustav (1827—1852), N. P. Möller (1803—1860), C. J. O. Laurin (1813—1853), Fr. A. Frieberg (* 1822) genannt.

Dieser Lichtseite steht eine weniger leuchtende andere Seite gegenüber: das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts für Schweden typische Zurücktreten der Instrumentalmusik und der Fremdherrschaft in der Oper. Deutsche, italienische und französische Einflüsse beherrschen die Stockholmer Oper zunächst noch weiter vollständig. 1812 zieht Mozart mit der »Zauberflöte«, 1813 mit »Don Juan«, 1814 mit der »Entführung« in Schweden ein. Haeffners Nachfolger und deutsche Landsleute, J. N. Eggert (1780—1813), J. H. Küster († 1842) und J. F Berwald (1787—1861; mit Hofsänger J. Berg Leiter der 1820 begründeten, fürs schwedische Musikleben des 19. Jahrhunderts wichtigen »Harmonischen Gesellschaft« [bis 1865]) ist als Opernkomponisten keine größere Bedeutung zuzuschreiben. Der bedeutendste schwedische Bühnenkomponist französischer Abkunft und Haltung im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ist dagegen Ed. Du Puy[1]) (1771—1822; sein von Méhul und Rossini beeinflußtes Singspiel »Ungdom og Galskab« 1806 u. a.; bedeutender Bühnensänger [Don Juan]), der als erster mit A. Randel (1806—1864, »Värmländingarne«) den Versuch machte, den schwedischen Volkston in der Oper anzuschlagen. Fürs zweite Viertel dieses Jahrhunderts tritt Du Puy als ebenbürtiger Meister der

1) Vgl. schwed. Biographien von C. Palmstedt, Stockholm 1866, Nordstedt & Sr., A. Buntzen in »Ord och Bild« 1902, Heft 4.

Italiener Jac. Foroni[1]) (1825—1858; »Cristina di Suecia«, »Advokaten Pathelin« u. a.) gegenüber, dessen Stücke zu einem, durch den einjährigen Aufenthalt einer italienischen Operntruppe in Stockholm gesteigerten Italienerkult vom Jahre 1848 an führen. Neben diesen beiden Führern kommen nur noch Ed. Brendler (1800—1831; Melodram »Spastaras död [1830], auf Lidners Dichtung, für Chor und sotto voce begleitendes Orchester), J. N. Ahlström (1805—1856; »Ringaren i Notre Dame«), A. Lindblad (Romantische Oper »Fröndörerna«), J. H. Berens (1826—1880) und Saloman (1816—1899; »Diamantkorset«) einigermaßen als Opernkomponisten in Betracht.

C. Das Zeitalter der Romantik und der nationalen Oper.

1. Die klassizistische Romantik von ca. 1850—1880.

Erst die gute Mitte des Jahrhunderts sieht die Befreiung von dieser französisch-italienisch-deutschen Fremdherrschaft in der Oper und die Begründung einer nationalen Oper. Als ihr Schöpfer nimmt Ivar Hallström[2]) (1826—1901; studierte zuerst Jura in Upsala, wurde später Bibliothekar bei Oskar II, machte eine Studienreise durch Frankreich, führte bis 1872 A. F. Lindblads Musikinstitut, war dann als Gesanglehrer und -instrukteur an der Kgl. Oper tätig) eine ähnliche — allerdings, da seine Opern ihrem Stil und ihrer Formgebung nach gleichwohl französiert, von Auber, Meyerbeer u. a. beeinflußt sind, stilistisch-musikalisch bei weitem keine so markante Stellung ein wie Werstowsky und Glinka in Rußland und Smetana in Böhmen. Die Verpflanzung des schwedischen Volkstones in die Bühnenwerke erhebt er zum Prinzip. Sein Hauptwerk ist die auch in Deutschland (München, Hamburg) aufge-

---

1) Vgl. schwed. Biographie Foronis in Ad. Lindgrens »Svenska hofkapellmästare«.

2) Vgl. schwed. Biographien in Svensk Musik-Tidning 21, Nr. 8 und 17, Nr. 11/12.

führte Oper »Den Bergtagna« (Der Bergkönig) 1874, daneben seien »Herzog Magnus und die Seejungfer« 1867, »Die Gnomenbraut« 1875, »Der Viking« 1877, »Neaga« 1885, das Singspiel »Per Svinaherde« 1887 und »Die Tochter Granadas« 1892, sowie die Operetten »Den fortrollade Katten« 1869, »Mjölnarvargen« und »Silverringen« unter seinen zahlreichen übrigen Werken: Balletmusiken, Kantaten (Das Blumenwunder, Herr Hjalmar und Schön Ingrid, Das Sonnenkind, Der Sang, Festkantate, Die Sphinx), Lieder, Klaviervariationen usw. genannt. — Auf seinem Wege schritt namentlich P. A. Ölander (Oper »Blenda«) weiter. Hallströms Musik ist stark von schwedischer Volksmusik befruchtet, insofern sie ihre Melodik direkt oder als Nachbildung indirekt auf jene zurückführt, aber weich, oft sentimental und entbehrt der starken Persönlichkeit und dramatischen Größe. Unter den Kirchenkomponisten dieser Epoche seien Gustav Mankell (1812—1880, Orgelwerke) und J. E. Gille (1840—1880, Oratorien), unter den dramatischen Sängerinnen der Epoche Du Puy-Foroni-Hallström neben ihrer sie freilich alle überstrahlenden Königin Jenny Lind[1]) namentlich Louise Michaëli (1830—1875), unter den Bühnensängern C. M. Craelius (1773—1842), Mich. Sällström (1802—1839) und Jul. Günther (* 1818) als bedeutendste genannt.

Darüber aber keine Täuschung: das Opernrepertoire war selbst zu Hallströms Zeiten überwiegend ausländisch, wie denn noch heute der Geschmack des Stockholmer Opernpublikums am meisten den Franzosen Auber, Gounod, Thomas, Bizet, den Italienern Rossini, Donizetti, Verdi und den Veristen einschließlich Boïtos zuneigt.

Nicht minder bedeutsam war der um etwa 1850 erfolgende Umschwung in der Entwicklung der von nun an als Gleichbe-

---

1) Vgl. H. S. Rockstro-Holland, Jenny Lind, 1821—1851 (deutsch 1895), weitere Biographien von A. Becher, J. P. Lyser und C. A. Wilkens.

rechtigte neben der bisher überwiegenden Vokalkomposition einhergehenden schwedischen Instrumentalmusik. Auch hier beginnt nun ein Zeitalter nationaler Romantik. Man kann es von der Rückkehr Normans und Rubensons aus ihrem Studienlande Deutschland an rechnen. Ein Vorläufer ersteht ihnen in Franz Berwald (1796—1868; Violinschüler Du Puy's, gründete in Berlin ein Gymnastikinstitut, unternahm auch Reisen nach Wien, Paris, war einige Jahre Disponent der Sandöwerke, schließlich Kompositionslehrer an der Musikakademie), dem Neffen des obengenannten Joh. Friedrich B. Obwohl er auch in der Opernkomposition seiner Zeit mit »Estrella de Soria« 1841 (aufgef. 1864) und mit der Operette »Der Verräter« 1829, »Ich geh' ins Kloster« 1843, »Die Modehändlerin« 1845 eine gute Position einnimmt, liegt doch seine Hauptbedeutung als erster großer schwedischer Frühromantiker auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, namentlich der Symphonie und Kammermusik. Nicht umsonst wiesen Bülow und Liszt seinerzeit begeistert auf ihn hin: Er ist noch heute Schwedens Stolz, wo seine Symphonie sérieuse in G-moll (1843), einen festen Platz im heimischen Konzertrepertoire einnimmt. Auch sind sein unter Einfluß des Beethovenschen geschaffenes Septett (1828), sein »Elflek«, seine »Erinnerungen an die norwegischen Alpen«, das Chorwerk »Gustav Adolf bei Lützen«, »Nordische Phantasiebilder«, »Karl XII. Sieg bei Narwa« und manches aus seiner Kammermusik (Cellosonate, Klaviertrios, -quintette, Streichquartette) ihrer schönen Erfindung und außergewöhnlichen Formvollendung halber noch heute geschätzt. Mit ihm bricht die Blüte schwedischer Instrumentalmusik, als welche man die Epoche schwedischer Romantik im allgemeinen bezeichnen kann, herein. Die bisher vernachlässigten großen Formen der Symphonie, Ouvertüre, Kammermusik werden eifrig bebaut, Polyphonie, motivische Arbeit, Kontrapunktik — alles praktisch bisher allzusehr über die Achsel angesehene Begriffe — treten in ihre Rechte, der fast alleinherrschenden Melodik früherer Zeiten beginnt eine neuartige, immer feiner differenzierte Har-

monik sich beizugesellen; die Geister Schumanns, Mendelssohns und Gades, denen die ersten wirklichen Romantiker Schwedens, Norman und Rubenson — ersterer Mendelssohn und ganz besonders Schumann, letzterer mehr Mendelsohn und Gade — ihre Verehrung bezeugten, halten nun ihren Einzug in Schweden. Die Oper war bisher meist französischen und italienischen Mustern gefolgt, deutschen und sekundären dänischen, Gadeschen Einwirkungen stand von nun an die schwedische Instrumentalmusik offen.

Albert Rubenson[1]) (1826—1901; Schüler Hauptmanns, Gades und Davids in Leipzig, Hofkapellmeister in Stockholm und Musikschriftsteller, später Inspektor der Stockholmer Musik-Akademie) ist bei uns leider so gut wie unbekannt geblieben, obwohl seine Hauptwerke, eine C-dur-Symphonie (1857), Musiken zu Hostrups »En Nat mellem Fjeldene« (1858), zu Björnsons »Halte Hulda« (1865), die Ouvertüre zu »Julius Caesar« (1859), der Kreuzfahrersang, Orchestersuite, Streichquartett, Lieder u. a. eingehende Beachtung verdienten. Dagegen sind von Ludwig Norman[2]) (1831—1885; Schüler von Hauptmann, Moscheles, Rietz in Leipzig, vorher von Lindblad und van Boom, seit 1858 Kompositionslehrer an der Musik-Akademie, mit Jul. Günther und Hallström 1860 Stifter der neuen Harmonischen Gesellschaft [bis 1880], und 1880 mit Svedbom der »Musikvereinigung«, später Hofkapellmeister an der Oper, daneben Musikschriftsteller) wenigstens seine feinen Klaviersachen zu uns gedrungen. Norman ist vorwiegend Idylliker und zweifellos das feinste und am ausgeprägtesten lyrische Talent der schwedischen musikalischen Romantik. Persönliche Melodik ist weniger seine Stärke, aber die feinkünstlerische, sinnige Detailarbeit, die echt romantische Kleinmalerei ist ebenso entzückend wie die meist weiche, stille Melancholie, die träumerische Anmut seiner Kompositionen rein schwedisch. Ein Dichter der Töne hat diesen wie Silberfiligran gewebten, durchsichtigen

1) Vgl. Svensk Musiktidning 1901.

2) Vgl. schwed. Biographie in Ad. Lindgrens Svenska Hofkapellmästare; Verzeichnis seiner Kompositionen von J. Bagge, Stockholm 1886.

Klaviersatz gesponnen. Die oft mangelnde Spontaneität und packende Frische seiner Erfindung wird durch eine von feinstem Kunstgeschmack zeugenden Detailarbeit aufgewogen. Unter seinen Werken seien zahlreiche Klaviersachen, »Reisebilder« u. v. a., von größeren Schöpfungen drei Symphonien, einige Ouvertüren (Torkel Knutsson, Antonius und Kleopatra) Kammermusik, Chorwerke, das »Konzertstück« für Klavier und Orchester, Sonaten und zahlreiche schöne Lieder (»Skogssånger«, »Måndestråler« u. a.) usw. hervorgehoben. Auch als Musikschriftsteller (eine kleine Sammlung seiner fruchtbaren schriftstellerischen Arbeiten erschien 1880—1885 in Stockholm als »Musikalische Aufsätze und Kritiken«) gelangte Norman zu Ansehen. Ihren Gipfel erreicht die schwedische Romantik in Joh. Aug. Söderman[1]) (1832—1876; Schüler von Richter und Rietz in Leipzig, 1860 Chordirektor, später zweiter Kapellmeister am Kgl. Theater in Stockholm), dem größten schwedischen Balladenkomponisten. In Deutschland wurde von seinen Kompositionen kaum mehr als der allerliebste »Hochzeitsmarsch«, (Bröllopsmarsch) aus der Musik zu »die Hochzeit in Ulfåsa« (1865) bekannt. In diesem Stück tritt die eine Seite seiner geschichtlichen Bedeutung, der unvergleichlich getroffene, schwedische Volkston in seinen Werken, zu Tage. Die andere Seite ist noch wichtiger: er wandte bewußt die aus dem Wirken Berwalds, Rubensons und Normans sich ergebenden künstlerischen Resultate auf die Ballade und übrige Vokalkomposition an und wurde so zum Reformator des schwedischen Liedes. Er erfüllte die alten Gesangsformen mit neuem reichen epischen, ja dramatischen Leben und stellte die mit psychologischer Feinheit und Wahrheit behandelte instrumentale Begleitung der Vokalpartie als gleichberechtigten Faktor zur Seite. Seine Schauspielmusiken zu »Fiesco«, »Jungfrau von Orléans«, »Peer Gynt«, »Marsk Stigs döttrar«, »Richard III.«,

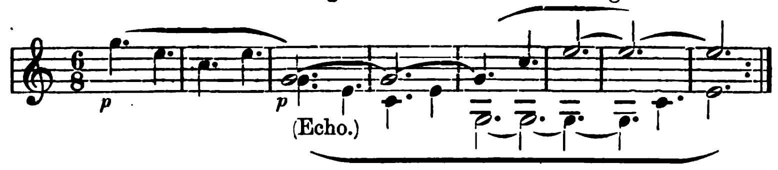
1) Vgl. schwed. Biographie von L. Norman in der Svensk Musik-Tidning 1882, Nr. 26, sowie in der Svea 1877; vgl. auch Ad. Lindgren, Söderman's Manuscriptsamling, Svensk Musik-Tidning 1888/89.

die berühmte Chorkompsition »Bauernhochzeit«, sein »Tannhäuser« (1856) und viele andere Chöre und Lieder, namentlich aber seine Solo-Balladen »Kvarnruinen« (1757), »Der Schwarze Ritter« (1874), unter den Chor-Balladen besonders »Die Wallfahrt nach Kevlaar« (1859—1866) und »Hjärtesorg« (1870), endlich einige ältere Bühnenwerke wie »Urdur« (1852), »Regina von Emmeritz« (1853), »Hin ondes lärospån« (1856), schließlich eine katholische Messe, Ode an die Freude, Fest- und Trauermärsche, Festkantaten usw. sind gleichfalls höchst beachtenswert.

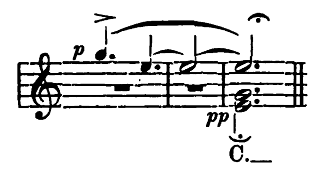
Um diese bedeutendsten Vertreter der vor-Wagnerischen, an unsren Romantikern geschulten Romantik Schwedens gruppieren sich nun noch eine ganze Reihe liebenswerter, kleinerer Talente. Als sinniger Klavierminiaturist etwas leise akademischer und nur diskret nationaler Natur wie etwa Tofft und Henriques in Dänemark zeigt sich als ein Geistesverwandter des Finnländers Mielck: J. Ad. Hägg[1]) (* 1850 auf Gotland, Schüler J. van Booms in Stockholm, Gades in Kopenhagen, den er schwärmerisch verehrte, später Kiels in Berlin, viel auf Reisen, lange Zeiten durch schwere Nervenkrankheit am Schaffen verhindert). Er steht unter starken Mendelssohn-Gadeschen und Schumann-Kirchnerschen Einflüssen, ja, er ist Schwedens Kirchner. Zwar haben wir eine »Nordische Symphonie«, zwei schon vergessene Klaviersonaten in D- und F moll von ihm, aber die großen Formen, die er technisch meistert, beherrscht er geistig nicht genügend. Seine Stärke und Eigenart liegt in den zahlreichen Werken kleiner Form: in Cellosachen, Orgelstücken (24 Präludien) und einem ganzen reichen Strauße kleiner Klavierkompositionen (Kleine nordische Lieder ohne Worte, Walzer, drei kleine Suiten im alten Stile, Inpromptus, Blumenstücke und -lieder, Ballade u. a.). Seine Natur ist dem Sinnigen, Weichen, Idyllischen zugewandt. Blättert man das bei Fr. Hofmeister

1) Vgl. G. Hetsch, J. Ad. Hägg und sein Verhältnis zu N. W. Gade, Leipzig 1903, Fr. Hofmeister (deutsch).

erschienene »Album« durch, so grüßen auf jeder Seite mit entzückender Feinheit im Detail und in duftigen Pastellfarben ausgeführte Miniaturen, über die der zarte Hauch schwedischer Gesangslinie liegt. Die Natur lehrt es uns in ihren intimsten Äußerungen, am Bache, auf der Primelwiese, auf dem Flusse sanft dahingleitend, Abends an der Wiege, in der tiefen Waldesstille, einem der poetischsten Naturbildchen für Klavier mit holden Echos:



und dem im Waldesdunkel sich verlierenden Schlusse:



im Frühling und Herbst, bei Kobolden und Nixen und anderen freundlichen Wesen belauschen, Stückchen am Kamin erzählt er und schöne Erinnerungen an die geruhige Sonnenheiterkeit eines Sommertages. In diesen und den übrigen Miniaturen zeigt sichs, daß Hägg der freilich ungleich nationaleren und farbenreicheren Norwegerin Agathe Backer-Gröndahl die Hand reicht. — Der älteren, im besonderen Mendelssohnschen Richtung folgt auch Aug. Körling (* 1842; seit 1866 Organist und Musiklehrer in Ystad), dessen Lieder (Weiße Rosen, Abendstimmung u. a.) neben Männer- und gemischten Chören (Håtunaleken, Sten Sture) in Schweden sehr bekannt wurden.

Nun noch eine kleine Schlußliste teilweise sehr tüchtiger,

zur Neuromantik überleitender Nachzügler der älteren Romantik: Da ist Aug. M. Myrberg[2]) (* 1825, Gesangsdirigent; »König Hakes Tod« für Männerchor und Orchester [1884], »Skördefesten«, Orchesterfestmarsch [1883], zahlreiche Lieder [Frühlingssage u. a.], Duette, Männerquartette [Von Wäldern und Tälern, Serenade u. v. a.], kleinere Klavier- und Kammermusik), da Dr. Vilh. Svedbom[3]) (1843—1905, Sekretär der Musikakademie, später Konservatoriumsdirektor, zahlreiche gemischte und Männerchöre »Im Rosengarten« u. a., Lieder, Quartette, Klaviersachen u. a.), I. Hedenblad (* 1851, Dirigent des Studentengesangvereins zu Upsala und Universitätsmusikdirektor; Chöre mit Orchester [Necken, På knä u. a.], viele schöne Männerchöre, Lieder, Kammer- und Orchestermusik), Dr. Karl Valentin (* 1853, Musikhistoriker und Kritiker in Stockholm; Kantaten »Brautfahrt«, »Frühlingsregen«, Festouvertüre, sehr schöne und poetische Lieder [»Ein Denkspruch in das Album einer großen Tragödin«, »Till Oesterland« von Rydberg], Ballade mit Orchester »Kleines Volk« [Fitger], Klavier- und Violinstücke). Unter den Kirchenkomponisten dieser Zeit ragen Wilh. Rendahl (* 1848), G. W. Heintze (1849—1895), J. Lindegren (* 1842) hervor, während der Tenorist Fr. Arlberg (1830—1896; zahlreiche Lieder, »Sten Sture«, symphonische Dichtung »Im Walde«) sich besonders als hochbedeutender Gesangspädagoge auszeichnete.

Unter den Vermittlern zwischen der älteren (Hallström) und neuen Zeit in der Oper (Hallén) mögen Henneberg (* 1853, Opernkapellmeister; Oper »Die Wallfahrt der Königin«, Bühnenmusiken zu Ibsens »Brand«, Lycko Pers Reise, Gelegenheits- und Balletmusiken für die Bühne), v. Heland (* 1843), Kjellander (* 1859), Lewerth (1818—1888) und Jacobsson (* 1835), die sich in der Mehrzahl dem Singspiel zuwandten, unter den Instrumentalkomponisten noch A. Andersson (* 1845; Cello-

1) Vgl. schwed. Biographie in »Svensk Musik-Tidning« 26, 1.
2) Vgl. schwed. Biographien ebendort 21, 18 und 1905, S. 5.

lehrer an der Musikakademie Stockholms), Jos. Dente[1]) (* 1838, Hofkapellmeister und Kompositionslehrer; Operette »In Marocco«, Symphonie, Ouvertüre, Kammermusik, Lieder u. a.), Byström[2]) (* 1821, Symphoniker), C. Nordquist[3]) (* 1840, Hofkapellmeister, Bühnenmusiken, bekannter schöner Trauermarsch für Orchester auf Karls XV. Tod), R. Andersson (* 1851) und A. V. Bergenson (* 1848), beides Klavierkomponisten, genannt sein.

Von bedeutenden Sängern dieser romantischen Periode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat neben dem namentlich als Zar, Don Juan und Hans Heiling brillierenden Arlberg besonders O. Arnoldson (1830—1881) als größter dramatischer Sänger Schwedens dieses Zeitraums hervor, während die schwedische Glanzzeit einer Jenny Lind auf dramatischem Gebiete, namentlich in italienischen und französischen Rollen Kristina Nilsson (* 1843; schwedische und französische Schulung, bis 1887 aufgetreten) erneuerte.

Unter den Musikhistorikern dieser Epoche zeichneten sich Abraham Mankell (1802—1868; dreibändige Musikgeschichte 1864) und Wilh. Bauck (1808—1877; Handbuch der Musikgeschichte 1862—1888; Musiklehre, Musikal. Reallexikon 1871) besonders aus.

2. Die Neuromantik von ca. 1880 bis zur Gegenwart.

Strindberg, die Lagerlöf, die Romanciers Geijerstam, Hansson, Heidenstam, der gemütvolle und unerschöpfliche, doch recht wenig innerliche Hedenstjerna, in nicht geringerem Maße aber Per Hallström, die Lyriker Hedberg, Karlfeldt, Fröding, die Rust Roest, das sind Namen, die da zeigen, daß Schwedens Literatur seit den Zeiten Esaias Tegnérs, Geijers und Victor Rydbergs eine neue reiche Blüte erlebt. In der Malerei grünts und blühts gleichfalls an allen Enden; auch in ihr ist die Devise »Heimatkunst«, obwohl hier

1) Vgl. schwed. Biographie, ebendort 1905. S. 81.
2) Vgl. ebendort 22, 1.
3) Vgl. ebendort 17, 11/12.

nach der älteren Genre- und Landschaftsperiode der Wickenberg, Nordenberg, Fagerlin, Gegerfeldt u. a. die bedeutendsten modernen Vertreter Zorn (Porträts u. a.), der prächtige Jagdmaler Liljefors, Karl Larsson, auch die Cederström (Historienbild), Graf Rosen (Porträt), die stimmungskräftigen Landschafter Kallstenius, Schultzberg, Hedberg, der Meister schwedischer Straßenszenen Nils Kreuger, der schwedische Uhde Karl Vilhelmson, die modernen Landschafter Nordström, Ekström, Thegerström, die Plastiker Edström, Millers und Christian Eriksson, obgleich sie alle, höchstens mit Ausnahme der drei erstgenannten, bei uns leider nicht nach Verdienst bekannt geworden sind. Und zwar: »Es ist der nordschwedische Geist, mit seinem Jdeal von Gesundheit, Kraft, Heiterkeit, sonniger Klarheit, Farbenfreude, Einfachheit und Straffheit der Formen, der jetzt anfängt, das schwedische Volksgemüt wieder einmal — nach halbhundertjähriger Zwischenzeit — und in tieferer und geistigerer Weise wie jemals zuvor zu beleben«[1]. Dieser geistige Aufschwung Schwedens in neuerer Zeit gilt aber in nicht geringerem Grade auch für die Tonkunst. Die Frucht der wichtigen Wendung in der schwedischen Musikentwicklung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bildet die jungschwedische neuromantische Schule. Sie läuft gleich der ganzen jungskandinavischen mit der neudeutschen Schule parallel und wird ebenfalls von den geistigen Führern der letzteren, Wagner und Liszt beeinflußt. Im übrigen teilt sie alle charakteristischen Eigenschaften der großen jungskandinavischen: deutsch-romantische Unterströmungen, geringe Einflüsse seitens der französischen Programmkomponisten mit Berlioz, Tendenz zur Heimatkunst auf dem Boden der Volksmusik, Mangel an Musikdramatikern, Überwiegen der Instrumentalmusik, gleicher Stimmungskreis, gleich intensives Naturgefühl, koloristische Begabung.

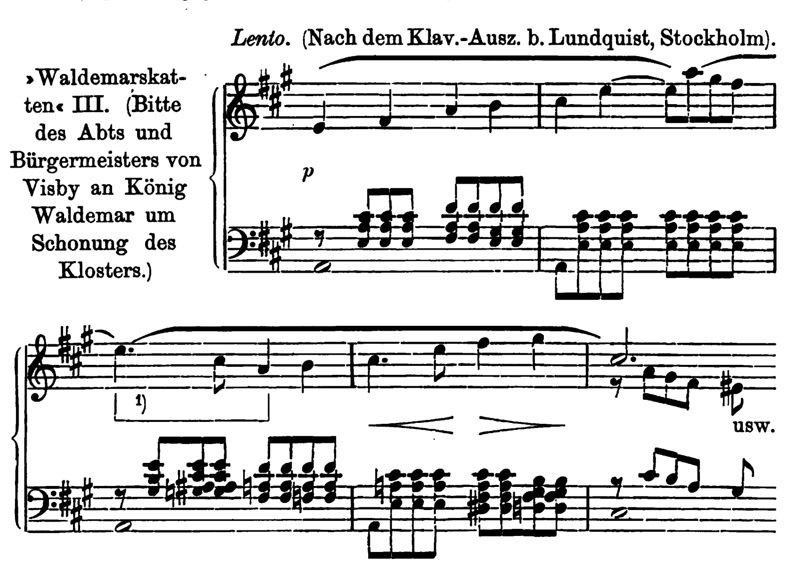
Von 1872 an, ebenso spät wie in Rußland, erobern sich bis 1887

1) Brief Wilh. Peterson-Bergers an den Verfasser.
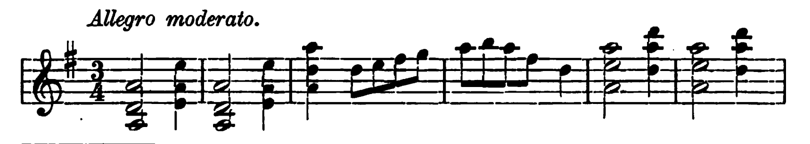
(Meistersinger) Wagners Werke die schwedischen Bühnen. Als erster schaffender »Wagnerist« ersteht Schweden in den achtziger Jahren sein erster bedeutender Neuromantiker: Andreas Hallén[1]) (* 1846 in Gotenburg, Schüler des Leipziger Konservatoriums [Reinecke], Rietzs und Rheinbergers bis 1871, Dirigent des Gotenburger Musikvereins bis 1878, Gesanglehrer und Musikschriftsteller in Berlin bis 1881, Kapellmeister der von ihm gegründeten Stockholmer Philharm. Gesellschaft 1884—1895, von 1892 an erster Kapellmeister der Stockholmer Oper, deren neues Gebäude 1898 eröffnet wurde, seit 1902 Leiter der Südschwedischen Philharmonischen Vereinigung in Malmö). Er ist zugleich der fruchtbarste Repräsentant der modernen schwedischen Nationaloper. Seine erste Oper »Harald der Viking« (Leipzig 1881, Stockholm 1884) fand nicht ungeteilten Anklang. Ihr folgten »Hexfällan« (1896), »Waldemarskatten« (1899; behandelt in starker Anlehnung an die Rheingoldsage [Aegirstöchter = Rheintöchter usw.], die durch Avas Verrat ermöglichte Eroberung Visbys 1361 durch König Waldemar III. »Atterdag« von Dänemark und den Untergang seiner, die geraubten Schätze mitführenden Flotte an den Felsen von Lilla Karlsö, und wurde seinerzeit als Festspiel in einer der Kirchenruinen der früheren alten Hansastadt Gotlands aufgeführt), und bis heute noch »Walborgsmässa« (1900—1901), die den nationalen Ton immer schärfer anschlagen. Unter seinen, von Liszt beeinflußten symphonischen Dichtungen seien »Aus der Waldemarsage«, »Aus der Gustav-Vasa-Sage« (1896), »Die Toteninsel« u. a., außerdem zwei schwedische Rhapsodien (op. 17, 23), die Chorwerke: »Styrbjörn Starke«, »Vom Pagen und der Königstochter« (1872), »Traumkönig und sein Lieb«, »Das Schloß im Meer«, »Das Ährenfeld«, »Die Büßerin« u. a., sowie viele schwedische und deutsche Lieder genannt. — Der Grundzug von Halléns Musik ist Kraft, Wucht, Größe und echt dramatische Leidenschaft, auch düstere Unheimlichkeit. Man denkt bei ihrem Anhören an seine Heimat, das

1) Vgl. schwed. Biographie in Svensk Musiktidning 1897. Über »Valdemarskatten«: Hans Jelmoli, Studien und Landschaften, Zürich 1906, S. 60 f.
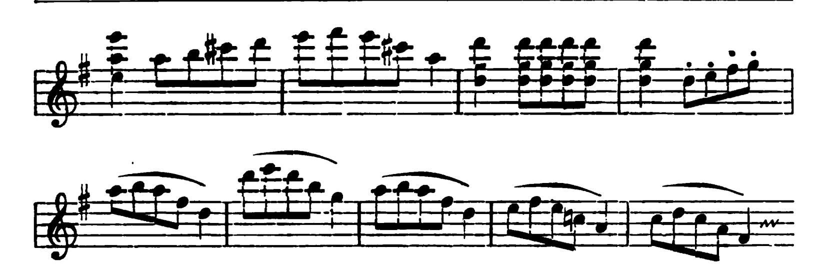
schärengegürtete, brandungumtobte Bohuslän; streng individuell ist seine Tonsprache nicht. Noch das Vorspiel zum »Waldemarskatten«, seiner schönsten Oper, ist nichts als eine allzu deutliche skandinavische Mollparaphrase des Rheingoldvorspiels. Aber er verfügt doch gelegentlich auch über eine oft echt national gefärbte, großzügige Kantilenenbildung wie:
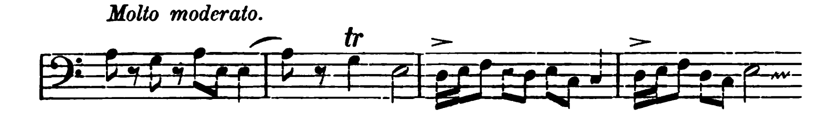


Originell bleibt er auch in allen selbständigen, volkstümlichen Orchesterstücken in knapper Marsch- und Tanzform, z. B. im Waldemarsdans aus »Waldemarskatten«:



1) Diese drei, meist in verlängerten Werten erscheinenden Noten bilden eine für Hallén charakteristische, häufig vorkommende Themenphrase.



oder dem Einzug der Ratsherren im I. Akt der »Walborgsmässa« mit dem originellen Thema:



In der Polyphonie ist er nicht sonderlich stark, dagegen ein Meister moderner, blendend farbenreicher Instrumentation und sorgfältigster Deklamation. Als Ganzes zeigt seine Musik aber noch ein Schwanken zwischen Wagnerscher Harmonik, leitmotivischer Technik und schwedischem Volkston mit Beeinflußungen in tanzartigen Sätzen durch die französische Spieloper. Das ist bedauerlich, wenn man z. B. in der Hexenerzählung Pater Kunos im I. Akt der »Walborgsmässa« mit dem Anklange an die Värmelandsvisa oder dem herrlichen Gesange Avas »Die Nacht entflieht« im IV. Akt des »Waldemarskatten« den schwedischen Volkston so überaus schön von ihm getroffen sieht. Aber immer gibt er sich als geborener Dramatiker; auch die unpersönlichsten seiner Themen sind von echtem Theaterblut und breiter al fresco-Konzeption erfüllt. Der Wagnersche Einfluß hat bei ihm zwar den gewählten altnordischen Stoffen nach, die leider meist in veralteter, schablonenhafter und wenig wertvoller, ja, wie bei Klinckowström mit den abgebrauchtesten »romantischen« Effektrequisiten arbeitender Manier bearbeitet erscheinen, doch nicht immer seiner Musik nach eine rein nationale Oper gezeitigt.

Neben Hallén, dem von Wagner, Liszt und Berlioz am stärksten beeinflußten Begründer der schwedischen musikalischen Neuromantik muß, als ihn auf dem Gebiete der Kammer-, Klavier- und Vokalmusik noch überragend Emil Sjögren[1]) (spr. Schögren) gestellt werden, Schwedens wohl größter moderner Komponist und Meister des modernen schwedischen Kunstliedes (* 1853 in Stockholm, Schüler des dortigen Konservatoriums, Kiels und Haupts in Berlin, seit 1891 Organist an St. Johannis in Stockholm). Seine Kunst ist wie die Halléns auf den Ton männlicher Energie, feuriger Leidenschaft und gesunder Kraft gestimmt. Er versteht sich auf farbenprächtige, durch einen üppigen klanggesättigten Klaviersatz gehobene, warme Klangwirkungen, etwas weniger vielleicht auf die Kunst konzentrierter, motivischer Auslegung. Seine Harmonik ist reich, oft ungemein kühn und, als durch die Volkskunst beeinflußt, ebenso spezifisch schwedisch wie seine Melodik. Griegsche Einflüsse in der Harmonik, Schumannsche in der vielgestaltigen Rhythmik, Einflüsse des Orgelstiles in der Stimmführung sind unverkennbar. Eigne Züge weisen die über Strecken mächtiger Steigerungen hin gewaltig in die Höhe sich auftürmenden Codas seiner Werke in großen Formen auf. Ebenso skandinavisch und durch volkstümliche Einflüsse bedingt wie überhaupt nordisch — man denke an die Jungrussen — ist seine Freude am wörtlichen, transponierten Wiederholen einzelner Perioden und die eigensinnige zähe Fortführung widersetzlicher Akkordfolgen. Hinreißende Wirkungen zaubert sein keckes Drauflosgehen und sein ungewöhnlich feines Naturgefühl hervor. Das Schönste seiner Schöpfungen finden wir in den herrlichen Klavierzyklen »Auf der Wanderschaft«, (På Vandring), »Novelletten«, »Stimmungen«, zahlreichen kleinen Charakterstücken, wie dem mystischen kleinen Tonge-

---

1) Vgl. schwed. Biographien von Hel. Nyblom in »Ord och Bild« 1894, von Fr. S. Law in »The Musician«, Boston 1905, Dezember, und in der »Svensk Musik-Tidning« 1903, 12 (mit Kompositionsverzeichnis).

mälde »Die heiligen drei Könige«, in drei Violin-, zwei Klaviersonaten (Emoll, Adur), vor allem aber neben Orgelsachen, dem »Bacchanal« für Männerchor und Orchester, der »Johanneskantate« usw. in seinen zahlreichen Liedern, die wie »Der Vogt von Tenneberg«, »Sieben spanische Lieder«, »Tannhäuserlieder« (Drachmann) zum Hervorragendsten der schwedischen Lyrik überhaupt zählen. Das heimische Volkslied hat auch ihn wie alle schwedischen Neuromantiker sehr nachhaltig beeinflußt. So läßt er geradezu einmal im Basse eines Klavierstücks die »St. Valentins Klockor« (Glocken) auftreten. Leise Spuren weisen in einigen seiner älteren Werke auch auf die Jungitaliener mit Mascagni. Im Kerne seines Wesens ist er aber ganz Schwede. Tiefe Poesie, Frische, Ursprünglichkeit, ein warmes Herz, ein reiches Gemüt lebt in seinen Werken, über die auch in ihren leidenschaftlichen Teilen jener unbeschreiblich mildernde Hauch liegt, den wir als typisch schwedisch empfinden. »Der Grieg Schwedens« ist gewiß ein billiger Vergleich. Sjögren erreicht ja nun Grieg als ausgeprägte Persönlichkeit gewiß nicht völlig, aber er ist derjenige moderne Komponist Schwedens — dies trifft namentlich auf die Schöpfungen aus seiner ersten, entschieden frischeren und naiveren Periode zu —, der nach Art, Wesen und überwiegend lyrischen Gesamtrichtung seiner Kunst dem Haupte aller Jungskandinavier mit vollem Recht an die Seite gesetzt werden kann.

Ein dritter bedeutender Neuromantiker ist Wilhelm Stenhammar[1]), zugleich der wohl bedeutendste Klaviervirtuose Schwedens und ein vorzüglicher Beethoveninterpret (* 1871 in Stockholm, Schüler R. Anderssons, Sjögrens, Dentes und Halléns, 1892—1893 Barths in Berlin, 1898—1899 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft, 1900—1901 zweiter Opernkapellmeister, jetzt Dirigent des Philharmonischen Chores in Stockholm, Sohn des besonders durch sein Oratorium »Saul und David« und seine Lieder bekannten

1) Vgl. schwed. Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 1897 und 1902, 16.



EMIL SJÖGREN

Mit Genehmigung von *E. Bieber,* Hofphotograph, *Berlin* und *Hamburg.*



P. U. Stenhammar [1829—1875], Mitglied des Aulinquartetts). Seine Opern »Tirfing« (1898) und die zuerst in Stuttgart (1899), 1905 auch in der Berliner Hofoper aufgeführte »Hochzeit auf Solhaug« (Ibsen; komp. 1892—1893), sämtlich stark von Wagner beeinflußt, haben sich mangels eines eigentlichen dramatischen Nervs trotz hoher lyrischer Schönheiten nicht dauernd halten können. Seine Hauptbedeutung liegt vielmehr auf dem Gebiete der Klavier- und Kammermusik, der Orchesterballade und des Liedes. Sein Bmoll-Klavierkonzert op. 1 (1894) gehört neben dem Griegschen zu den bedeutendsten skandinavischen Beiträgen für dieses Gebiet, von gleichem Werte sind seine Klaviersonate op. 12 (Asdur), eine Violinsonate (1900) und die »Drei Phantasiestücke« op. 11, die Chorwerke: »Die Prinzessin und der Schweinehirt« (1892), »Einweihungskantate zur Eröffnung der Stockholmer Ausstellung (1897), »Snöfrid« (Rydberg) op. 5, die Kantate »Ein Volk«, die Ballade mit Orchester »Florez und Banzeflor« op. 3, »Ithaka« (Mskr.), sowie drei Streichquartette (1894, 1896, 1900) und mehrere Liederhefte (namentlich op. 10, 16). Eine Symphonie (1903) blieb bisher Manuskript. Stenhammars Werke strahlen eine unvergleichliche Jugendfrische und Wärme aus; sie vermögen auch einmal über weniger selbständige, durch Schumannsche und starke Wagnersche Einflüsse an Originalität in der Erfindung einbüßende Partien hinwegzutäuschen und besitzen harmonischen Reichtum, rhythmische Feinheit und delikate Klangschönheit. Plastik der Melodieführung und Prägnanz der Themen ist freilich weniger Stenhammars Sache. Darin wird er z. B. von dem ungleich robusteren Hallén übertroffen. Sein Bestes gibt er in rein lyrischen Stimmungen; da weiß er oft Töne hinreißendster Schönheit und zartester schwedischer Duftigkeit zu finden, aber doch bei weitem nicht so heimisch klingende wie etwa Sjögren oder Peterson-Berger. Er übertrifft dagegen Hallén in der souveränen Herrschaft über die freie Wagnersche Orchesterpolyphonie, in einem reichen und feinen Leben der unter- und nebengeordneten Stimmen seines farben-

prächtigen und vollendet abgetönten Orchesterkörpers. Neben Grieg, der naturgemäß fast alle jungskandinavischen Komponisten mehr oder weniger geistig in seinen Bann zog, ist namentlich Brahms, der in Schweden auch auf Alfvén, Wiklund u. a. einwirkte, von seelischem und technischem Einfluß auf seine Kammermusik geworden.
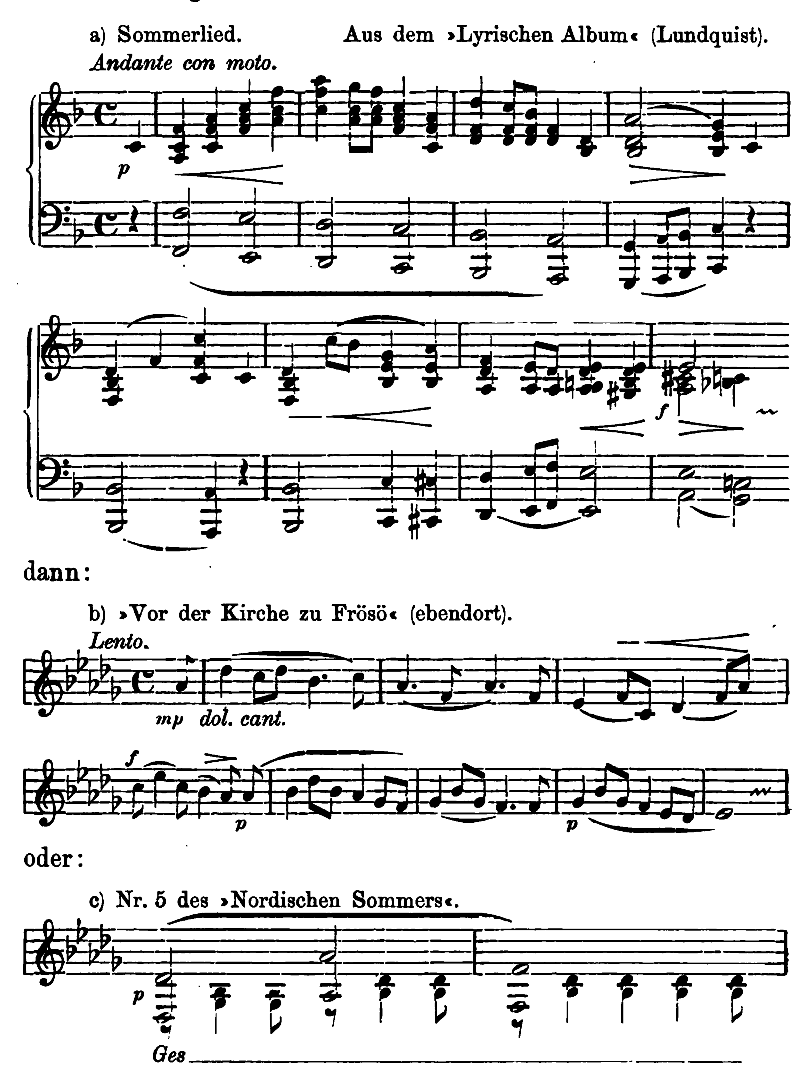
Der vierte bedeutende jungschwedische Romantiker und Dichterkomponist, zugleich der erste bedeutende nordschwedische Musiker von Geburt und Denkungsart ist nun Wilhelm Peterson-Berger[1]) (* 1867 in Angermanland, Schüler J. Dentes, O. Bolanders in Stockholm, E. Kretschmers und H. Scholz' in Dresden, lebt seit 1894 als Komponist und Musikkritiker an »Dagens Nyheter« in Stockholm, vorher in Umeå und Dresden). Er zählt als einer der bedeutendsten unter die spärlich gesäeten Musikdramatiker Schwedens. Dem dramatischen Festspiel »Sveagaldrar« (Sveas Zaubersprüche, zu König Oskars II. Regierungsjubiläum 1897) folgt 1902 das Märchenspiel »Das Glück« (Dornröschensage) und 1903 das Musikdrama »Ran.« Peterson-Bergers Eigenart als Komponist liegt in der angestrebten Verschmelzung Wagnerscher[2]) Harmonik und Kompositionstechnik mit schwedischem Volkston, die er aber gleich Hallén doch nicht ganz einheitlich erreicht hat. In der Kleinkunst ein herzlich-warmer Lyriker, vertritt er das weiche, leicht melancholische, aber überwiegend sonnige und ruhige Element in der schwedischen Neuromantik. Gleich Mozart, von dessen Einfluß einiges in seiner Emoll-Violinsonate (1887) zu spüren ist, bevorzugt er die Gesangsmäßigkeit in seiner Themenbildung. Zwei Beispiele mögen ihre Art und zugleich seine außerordentliche Entwicklung vom Einfach-Volkstümlichen

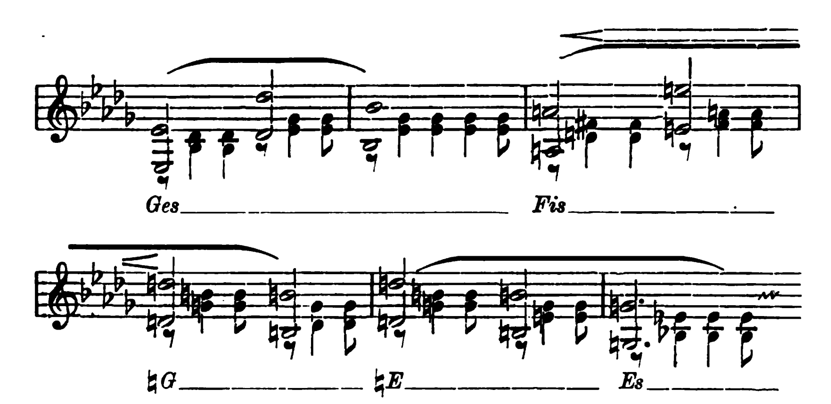
---

1) Vgl. schwed. Biographie mit chronologisch-systematischem Verzeichnis seiner Werke in der »Svensk Musik-Tidning« 23, 10.

2) Er gab, stets für diesen Meister in Schweden begeistert eintretend, eine Auswahl aus dessen Schriften in schwedischer Übersetzung heraus (1901).

zum modernsten Fühlen und Denken und zur freiesten Tonalitätsbehandlung illustrieren:





Von seinen zahlreichen wunderschönen Liedersammlungen neigen die auf deutsche Texte komponierten (Gesänge nach Nietzsche 1901 u. a.) mehr der Wagnerschen Tonsprache, die tiefempfundenen schwedischen (die große Sammlung »Schwedische Lyrik« [zwei Teile 1896—1897, 1901—1902, zusammen sieben Hefte, darunter »Aus Fridolins Lustgarten«, »Aus Fridolins Weisen«], »Aus einer Liebessage« usw.) ganz dem nationalen Volkstone zu. Neben einer Bdur-Symphonie »Das Banner« 1904 (eine zweite in Esdur ist in Arbeit), dem Orchesterintermezzo »Maikarneval in Stockholm«), neben Männerchören (En Fjällfärd op. 6, Vierstimmige Gesänge) und vielen andren Werken müssen aber recht eigentlich seine Klavierkompositionen, die »Nordländische Rhapsodie« (1899), das »Album für die Damen« (1895), die Tonmalereien (1897), die »Sechs Låtar« (1897), besonders aber sein »Lyrisches Album« als einer Auswahl aus den »Frösöblumen« (1896—1901) und der in der ganz freien Tonalitätsbehandlung Reger, Debussy und Rebikoff zur Seite tretende, seelisch wunderbar reiche und so ganz neue und ursprüngliche Zyklus »I Somras« (Schwedischer Sommer«, 1904) als köstliche Perlen moderner schwedischer Klavierliteratur bezeichnet werden. Ursprünglich »Die Wildnis« betitelt, wollen die einzelnen Nummern des letztgenannten hochbedeutenden und

Peterson-Bergers letzten Stil bezeichnenden Werkes, des eigenartigsten und poetischesten musikalischen Niederschlages, den Schwedens zauberhafte Natur überhaupt bis heute veranlaßt hat, Bilder aus der nordschwedischen Provinz Jämtland geben. Für Violine und Klavier schrieb er außer der obengenannten Sonate noch eine viersätzige Suite und einen Dalmarsch, gab auch 20 Jämtlandspolskor im Violinarrangement heraus. In Kunst, Wort und Schrift ist Peterson-Berger Nordschwede. Die Herrlichkeiten der eigenartig schönen Natur seiner Heimatprovinz, eines »ganz merkwürdigen Landes mit heller Luft, und großen Linien, weiten Seeflächen, unendlichen Fichten- und Birkenwäldern, mit seinen in den Himmel hineinragenden Gebirgen, hellblau mit funkelndem Schneegeschmeide auch im grünsten, heißesten Sommer«, sie sprechen mit tiefster, ja fast greifbarer Poesie aus seiner Musik, die an Persönlichkeit und Herzenswärme alles hinter sich läßt, was die schwedische Neuromantik mit Ausnahme von Sjögren hervorgebracht hat! Als Schriftsteller dringt er immer und immer wieder auf stärkste Betonung der germanischen Rassezugehörigkeit, auf Emanzipation von jeglicher, in Schweden ja von alters her traditionellen Französierung oder Italienisierung der Tonkunst, ohne deshalb gegen die alten Meister der Romanen undankbar zu sein. Die furchtlose und zielbewußte Betonung dieses für des Reiches künftige musikalische Entwicklung durchaus richtigen Standpunktes will in Schweden wohl etwas heißen, wo die romanische Musikkultur die lässige, unorganisierte heimische noch heute in so gefährlich intensivem Maße durchdringt.

Der einzige bedeutende Symphoniker der schwedischen Neuromantik, Hugo Alfvén[1]) (* 1872 in Stockholm, Schüler des dortigen Konservatoriums, Violinist der Hofkapelle, lebt jetzt nur der Komposition) schrieb zwei Symphonien (Fmoll 1897; Ddur

---

1) Vgl. schwed. Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 1899, 10 und 1905, 41.

1899). Von anderen Tonschöpfungen seien genannt eine Violinsonate, Jahrhundertfeierkantate, Lieder und Männerchöre, »Die Glocken« (ein tiefempfundener Sologesang mit Orchester), viele Lieder, ein Triumphmarsch op. 10, Schärenbilder op. 17, Lyrische Stimmungen op. 8, »Eine Schärensage«, u. a. Alfvén ist Schwedens gelehrtester Musiker der Gegenwart, sein bedeutendster Kontrapunktiker. Er steht unter starken Einflüssen von Bach, Brahms, Berlioz und den Neudeutschen, zeigt aber oft einen ziemlich empfindlichen Mangel an plastischer Erfindungskraft. Mehr das gediegene Können als das unmittelbare Gefühl redet zu uns aus seinen Werken. Namentlich seine letzte Symphonie mit der grandiosen Schlußfuge zeigt sich in den letzten Sätzen wenig inspiriert, besitzt aber einen wunderbar klargeformten und schönen ersten Satz. Der Grundzug seiner Schöpfungen neigt mehr dem Ernsten, Schwermütigen, ja Harten und Grüblerischen zu, ein stark gedämpfter grauer Ton im mild verschleiertem Brahmsischen Kolorit überzieht seine lyrischen Ausströmungen, die darin weit mehr als in ihrer ganz und gar nicht volkstümlichen Melodik ihre schwedische Heimat verraten.

Eine ähnliche, durchaus lyrische Natur gleich Stenhammar und Peterson-Berger ist als Violinkomponist Tor Aulin[1] (*1866, Schüler Saurets, Konzertmeister in der Hofkapelle, Gründer und Primarius des Aulinschen Streichquartetts in Stockholm und der Schwedischen Musikgesellschaft von 1900), von dessen zahlreichen Werken für sein Instrument drei Violinkonzerte, namentlich das letzte in Cmoll, die stimmungsvollen »Vier Idyllen«, die »Kleine Suite« u. a. hervorgehoben seien. Auch Aulin redet eine, freilich oft mehr in Rhythmik und Harmonik, in volkstümlichen Anklängen, in dem sanft melancholischen Wesen der Melodik als ihrer selbst nach, nationale Tonsprache; er ist mit feinstem Klangsinn und dem fast allen Skandinaviern eigenen tiefen

1) Vgl. schwed. Biographie ebendort 1905, S. 121.

Naturgefühl begabt, ein Meister intimer Ausführung im Detail und gleich Sjögren durch unsre Schumann, Brahms und Bruch, ganz besonders aber durch Gade nicht unbeeinflußt geblieben. Er neigt eher zu einer, durch die echt schwedische, langgezogene Gesangsmäßigkeit seiner Grundthemen vertieften Intimität pastoralidyllischer Seelenstimmungen als zu breiten al fresco-Pinselstrichen, zur Milderung zackiger Umrißlinien in den der Volksmusik entströmenden, tanzartigen Sätze seiner Werke in Anmut und Schwärmerei, in Auflösung der Kanten und Ecken in ein zartes Gespinnst differenziertester rhythmischer Behandlung.

Erik Åkerberg[1]) (* 1860, Kantor an der Deutschen Kirche, später Synagogenorganist in Stockholm, Musikpädagog, Dirigent der Philharmonie und einiger Gesangvereine [Bellmans-Chor]) ist vorwiegend Vokalkomponist. Außer größeren Chorwerken »Der fliegende Holländer«, »Törnrosas Saga« und anderen Kammermusik-, Klavier- und Orchestersachen machte er sich namentlich durch zahlreiche Lieder (z. B. »I arla morgontimma«) mit Mendelssohnschen und Brahmsschen Einflüssen bekannt, die ihres duftigen Klangreizes und fein durchgearbeiteten Klavierparts wegen interessieren. Wagners Einfluß konnte er sich da ebensowenig wie Gustav Hägg entziehen, der gleichfalls ein beachtenswerter, auf fast allen Formgebieten, namentlich für die Orgelkomposition tätiger Komponist ist. Endlich seien noch Bror Beckman, (* 1866, Musik zu »En lyckoriddare«, Violin- und Gesangsmusik), die in Südschweden ansässigen P. Noderman (* 1867, Oper »König Magnus«, Lieder) und Gösta Geijer (* 1857, dramat. Szene »Eine Klostersage«, Lieder, Klaviersachen, Orchesterwerke), als besonders erfolgreich auf dem Gebiete der Klavierkomposition: Ruben Liljefors (* 1871) der interessante Harmoniker Patrik Vretblad (»Stimmungen« u. a.), J. Eriksson, L. Lundberg (auch Lieder), A. Dahl (* 1864), Bäck (* 1862), Sedström (* 1862), Brink (* 1858),

1) Vgl. schwed. Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 1891, 1.

als Symphoniker Andersen (* 1845), als Chorkomponisten endlich Fr. J. Huß, der Redakteur der »Schwedischen Musikzeitung« und J. Widéen (* 1871) genannt, von deren Werken gleichfalls leider nichts über ihre Heimat hinaus drang. Als vielversprechendes Talent hat sich der stark von Brahms beeinflußte, aber eines großen Zuges nicht entbehrende Ad. Wiklund (* 1879 in Långserud [Wermland], studierte am Stockholmer Konservatorium [Lindegren, Rich. Anderson], als Staatsstipendiat in Deutschland und Paris, seit 1905 als Jenny Lind-Stipendiat in Berlin [James Kwast], lebt jetzt in Rom) mit zwei Violinsonaten, einem Klavierkonzert, einer Konzertouvertüre, einem Streichquartett, kleineren Stücken für Chor und Orchester und Liedern eingeführt.

Eine charakteristische Erscheinung für Skandinavien bildet der um seine norwegische Zentralsonne Agathe Backer-Gröndahl sich scharende anmutige Planetenschwarm tüchtiger Komponistinnen[1]), unter denen E. Andrée (* 1841, Schülerin Normans und Gades, zwei Orgel-, eine Orchestersymphonie, Chor- und Orchesterballade »Snöfrid«, Kammermusikwerke, Klaviersonate, Lieder), L. Netzel [Lago] (* 1839 in Finnland, Schülerin von W. Heintze und Widor; Stabat mater für Chor, Soli, Orchester, Orgel, Klavierkonzert, Kantate für Solo mit Doppelchor, Harfe, Chöre, Lieder, Davids 146. Psalm für Chor und Orgel, Kammermusikwerke, Klaviersonate usw.), H. Munktell (* 1852, Schülerin von Norman, Dente, Godard; einaktige Oper »Firenze« [1889], symphonische Dichtung »Bränningar« [Die Brandung], Männerchöre, Lieder und Duette), Valb. Aulin (* 1860, Schwester Tor Aulins, Schülerin von Rubenson, Berens, Norman, Gade, Godard und Massenet; Ballade für Bariton, Chor, Orchester, Orchestersuite »Julhym« für Chor und Orgel, Klaviersonate, Streichquartette, Lieder, Chöre usw.) und Alice Tegnér (* 1864, Kinderlieder u. a.) genannt sein mögen.

---

1) Vgl. Ad. Lindgren, Svenska Tonsätterinnor in der »Svensk Musik-Tidning« 1897, 11/12.

Von Bühnen- und Konzertsängerinnen dieser neuen Zeit seien Carolina Östberg (* 1853), Math. Lindén (* 1864), Agda af Wetterstedt, von dramatischen Sängern John Forsell (* 1868), Fr. Lundquist (* 1841) und A. Ödman (* 1850) als hervorragendste genannt.

Die schwedische Musikwissenschaft der neueren und neuester Zeit vertreten mit ausgezeichnetem Erfolge namentlich Dr. Adolf Lindgren[1] (1846—1905, Gründer der »Svensk Musik-Tidning«, Kritiker am »Aftonblad«, Musikschriftsteller), Dr. Karl Valentin (Redakteur des »Svensk Sång« und vornehmer Kritiker) und Dr. Tobias Norlind (Schüler Prof. O. Fleischers-Berlin), dessen vortreffliche »Schwedische Musikgeschichte« (Lund 1901) und mancherlei in der »Svensk Musik-Tidning«, den Sammelbänden der »Internationalen Musikgesellschaft«, der »Musik« usw. veröffentlichte Arbeiten kleineren Umfanges für die älteren Zeiten hohen, quellengeschichtlichen Wert besitzen.

1) Vgl. schwed. Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 1905, 21.

Finnland.

A. Die finnische Volksmusik.

Es wird vielleicht manchen wundern, die Musik dieses zauberhaften »Landes der tausend Seen«, des jahrhundertelangen Zankapfels zwischen Rußland und Schweden, der skandinavischen angegliedert zu sehen — aber es geschieht mit vollem Bewußtsein und mit Recht. Finnlands reiche Volksmusik steht in enger Verwandtschaft zur skandinavischen; die Sprache der gebildeten Finnländer wie die Tradition ihrer geistigen Kultur, die sich auf die Küstenstädte konzentriert, ist seit der Annexion Finnlands durch Schweden im 14. Jahrhundert schwedisch, schwedisch die Sprache der größten finnischen Dichter im 19. Jahrhundert: Topelius, Runeberg, Tavastjerna und Calamnius. Der Haß gegen Rußland ist nur ein Ausfluß der tiefen Kluft, die dieses hochentwickelte kleine Volk vom geistig unfreien zarischen Riesenreiche auf allen geistigen und körperlichen Gebieten trennt.

Die finnische Rasse ist ein Teil der großen finnisch-ugrischen. Im Westen sitzen die Tavasten (Westfinnen), im Osten die Karelen (Ostfinnen). Dazu kommen lappische, schwedische und russische Elemente. In ihrer Tonkunst prägt sich ihre Stammeszugehörigkeit dem, der fein hinhört, wohl aus. Die finnische Musik muß also vom ethnologischen wie vom künstlerischen Standpunkte aus als ein vermittelndes Bindeglied zwischen der skandinavischen und der russischen angesehen werden. Auch seiner Bodengestaltung nach — die Ostsee brandet an einem dichten Felsschärengewirr, die weiten Landstrecken bedecken im magischen Goldschimmer der Mitternachtssonne dahinträumende, unzählige
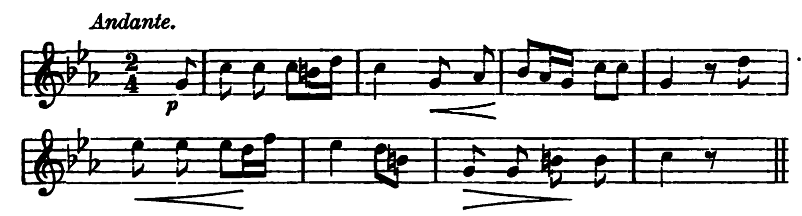
Seen, blinkende Wasserläufe, ungeheure, jungfräulich unberührte wahre Urwälder — zeigt Finnland ganz den skandinavischen Typus, ins Düster-Schwermütige, Phantastische, ja Mystische und Dämonische gesteigert.

Finnlands Volksmusik[1]) gibt den Volkscharakter in größter Reinheit wieder. Schon in den alten Runengesängen (Ranolaulua) und nicht weniger in den Hornbläserweisen (Torventuitotusta), einer Abart der schottischen Dudelsackpfeifermelodien, die stets von vier Bläsern in primitiver Weise vorgetragen werden, tritt jene zuerst seltsam, doch dann so unendlich reizvoll wirkende Eintönigkeit und Einförmigkeit zutage, die sich z. B. in dem uns aus der russischen, aber auch skandinavischen Volksmusik bekannten Wiederholen eines Motivs, einer kurzen Periode nicht genug tun kann. Ein besonderes Kennzeichen der volkstümlichen und religiösen Nationalmusik des Landes bilden die fünfteiligen Rhythmen, die sich auch in den Melodien der Kalevala wiederfinden, jenem nationalen Heldenepos und jener großartigen Verherrlichung des Gesanges — lehrt doch die Dichtung, daß aller Dinge Ursprung und das Mittel zum Siege über die Feinde der Gesang ist —, das der Sammler und Ordner der finnischen Volksdichtungen lyrischer und epischer Art, Elias Lönnrot (1802—1884) herausgab.
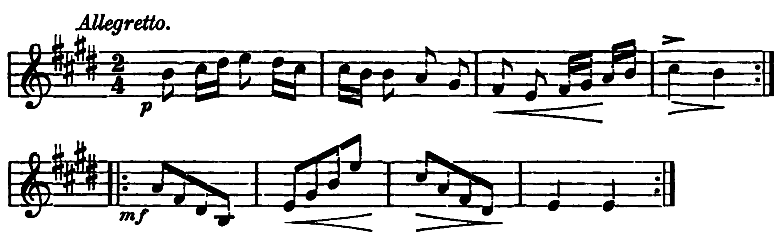
---

1) Vgl. H. Pudor, Zur Geschichte der Musik in Finnland, Sammelbände der IMG. II, S. 147f. (deutsch). — K. Flodin, Die Entwicklung der Musik in Finnland, in »Die Musik«, 1. März 1903 (deutsch), die Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik, Skandinavien-Heft der »Musik« (III, 22), und »Finnische Musiker usw.«, Helsingfors, Söderström 1900 (schwed.). — Anonym, La Musique en Finlande, Paris, Morris 1900. — I. Krohn, De la mesure à 5 temps dans la musique finnoise, Sammelbände der IMG. II, S. 142f. und seine Dissertation »Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien« (vgl. S. 131). — H. Klemetti, Die finnischen Volkslieder in »Huosi Suometar« vom 28. II. 1903 (finn.) und H. von Wolzogen, Etwas vom finnischen Volksliede, »Das deutsche Volkslied«, Wien, V, 2. — E. K., Finnische Nationaltänze, »Säveletär«, Helsingfors 1906, 7/8.

Von den alten Nationalinstrumenten hat sich gleich der norwegischen Hardangerfele usw. die Kantele (Sammlung der lyrischen Dichtungen für die Kantele: Kanteletar) bis heute auf dem Lande erhalten. Die Gefühlsskala der finnischen Volkslieder ist eine unendlich reiche; von tiefster Schwermut oder träumerischer Melancholie, die, wie in der ganzen skandinavischen Volkskunst, so auch hier gern die Grundstimmung abgibt, von der beschaulichen, übrigens seltener vorkommenden Idylle bis zum sehnsüchtigen, leidenschaftlichen Vorwärtsdringen, bis zur schmerzensreichen Verzweiflung, zum unbeugsamen Trotz und Eigensinn, den charakteristischen finnischen Stammeseigenschaften. Hier zwei Beispiele ihrer Melodik. Ein elegisches, »Ack, moder!«:
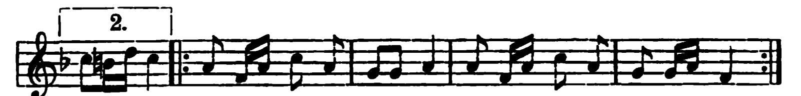


ein munteres, ans Vöglein gerichtetes (Till en vågel):



und ein, in der dafür charakteristischen scharfzackigen Rhythmik dahinhüpfendes lappisches Liedchen, das die Unvergleichlichkeit des Liebchens preist:





Über Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien[1]) gibt Ilmari Krohns gleichnamige Schrift (Helsingfors 1899) den quellenmäßigen und ausführlichsten Aufschluß. Hier nur soviel: Die Wiege derselben ist das südwestliche Finnland, in dem die religiöse Bewegung seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts nicht ruhte; dieser Landstrich schuf die meisten Melodien. Im übrigen kommen als fremde Ursprungsquellen die Hugenottenbewegung, deutsche Tonsetzer des 17. Jahrhunderts mit Crüger, das eigentliche Skandinavien neben den allgemeinsamen Quellen des ersten Christentums und der mittelalterlichen Reformation in Betracht. Einige Melodien sind — was auch fürs weltliche Volkslied zutrifft —, für Nordschweden (Gegend um Umeå und Kalix) und Finnland gemeinsam oder doch im Charakter durchaus ähnlich. Die beiden großen Sammlungen geistlicher Volksmelodien im 18. Jahrhundert führen die pietistischen Namen »Großes Zion« (Sionin Wirret 1790; finnische Übersetzung der schwedischen »Sions Sånger« 1743, herrnhutischen Ursprungs und von Jonas Lagus [†1857] aufgezeichnet) und »Kleines Zion« (1790 : 26, 1896 : 156 Lieder enthaltend, zum großen Teile finnische Volkslieder), mit deren weiter Verbreitung die auf kleinen billigen Druckbogen hergestellten »Bogenlieder« (Arkkiweisuja) wetteifern. Als wichtigste Sammlung im 19. Jahrhundert dagegen muß die großartige finnische Gesamtausgabe der finnischen Volksmelodien »Suomen Kansan Sävelmiä«, »Helsingfors 1888, 1893, 1898—1900 gelten. Den ersten Anstoß zur Sammlung gibt Frans Osk. Durchman-Kalajoki 1830; die kleineren Sammlungen »Kansan Lahja Kirkolle« (des Volkes Geschenk an die Kirche, 34 Melodien 1890

1) Eine kürzlich in Helsingfors begründete Musikzeitschrift in finnischer Sprache, Säoeletär, hat sich die Pflege und Untersuchung derselben zum besonderen Ziel gesetzt.

—1891), »Sionin Wirsien nuotit« 1895 und »Sionin Kanteleen Sävelistö« 1892 ordnen sich um jene große. Der Erfolg dieser edlen Ausgrabungsarbeit lohnt die großen Mühen: etwa 200 Choralvarianten, 20 Nachahmungen weltlicher Melodien und 30 selbständige geistliche Melodien werden für immer gerettetes, zum Teil musikalisch hochwertvolles Gut.

Finnland ist ein gesegnetes Land der Musik. Neben dem regen musikalischen Leben in den größten Küstenstädten, voran Helsingfors, hat die Hausmusik in diesem Lande wie auch in ganz Skandinavien ihre Heimstätte. Der Gesang überwiegt auch hier durchaus. Finnland gleich Schweden ist ein Land unzähliger, künstlerisch auf hoher Stufe stehender Männerquartette.

B. Pacius und das Zeitalter der Romantik.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts mit Schweden vereinigt, ist Finnland in der Geschichte zuerst im 12. Jahrhundert hervorgetreten. Seine Geschichte der Tonkunst, soweit es sich um eine nationale Kunstmusik handelt, beginnt erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts.
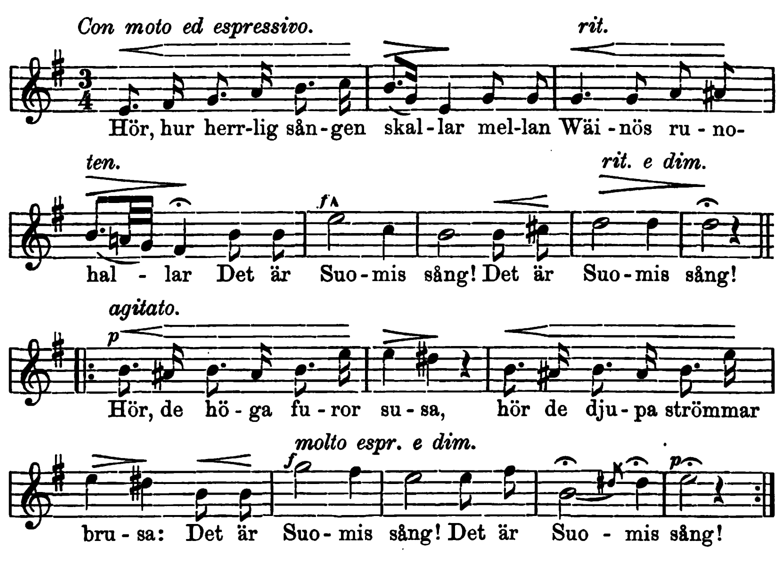
Scheiden wir um die Jahrhundertwende Crusell, der zwar geborener Finnländer, doch seinem Wirken und Schaffen nach trotz seiner Oper »Die kleine Sklavin« zu Schweden gehört, aus, so begrüßen wir in Fred. Pacius[1]) (1809—1891; Schüler von Spohr und Hauptmann, Konzertmeister der Stockholmer Kapelle, 1834 Universitätsmusikdirektor in Helsingfors[2]), Begründer eines Symphonie- und Chorvereins), einem geborenen Hamburger, den Begründer der finnisch-nationalen Tonschule. Das Präludium zur Herausbildung einer nationalen Schule in Schwe-

1) Vgl. das (schwed.) »Paciusheft« der Finsk Musikrevy vom 1. Mai 1905, in dem auch die mitgeteilte Briefsammlung Pacius-Spohr-Hauptmann ihren Anfang nimmt.

2) Helsingfors wurde 1819 die Haupt-, 1827 auch die Universitätsstadt Finnlands. Von 1790 an bis zu diesen Jahren war es Åbo in Westfinnland, wo bereits 1790 eine musikalische Gesellschaft gegründet wurde, gewesen.

den läuten, wie wir sahen, die Franzosen, Italiener und dann erst die Deutschen ein, in Finnland die Deutschen allein.

Mit Pacius beginnt es in Gestalt einer, die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Tonkunst Finnlands beherrschenden klassizistischen, und zwar Spohrisch-Mendelssohnschen Romantik, deren Wurzeln die Kunst Pacius' ernährte. Schon als Komponist der Nationalgesänge »Vårt land« [Runeberg] 1848 und des »Gesanges Finnlands« (Suomis Sång — Suomen laulu, Dichtung von E. v. Qvanten) lebt er noch heute in jedem finnischen Hause als Vater der nationalen finnischen Tonkunst, als Begründer und Ordner eines geregelten Musiklebens in Helsingfors — er schuf hier Orchester- und Gesangvereine und führte unsre Wiener Klassiker zuerst ein — und dem übrigen Finnland. Man sieht schon aus der Melodik von Suomis Sång:
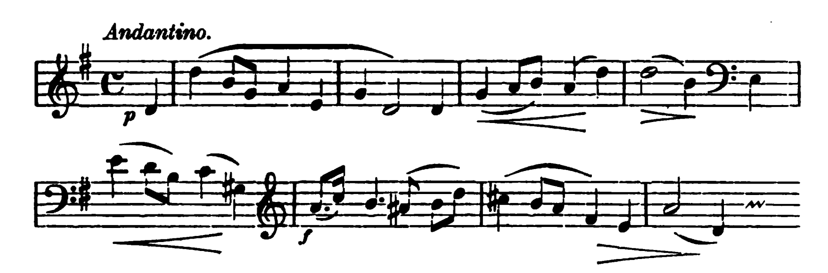


oder aus seinem ebenfalls populären »Soldatgossen«, daß seine Musik dem finnischen Denken und Fühlen durch eine gewisse sanfte melancholische Grundfärbung und eine ruhige und sang-

liche, volkstümlich anmutende melodische Linienführung wohl entgegenkommt, des eigentlich nationalen Gepräges aber entbehrt. Dasselbe Resultat gewinnt man aus seinen Opern »König Karls Jagd« (Helsingfors 1852, Stockholm 1856), dem »Singspiel Prinzessin von Cypern«, Text von Topelius (1860), der »Loreley« (deutscher Text von Geibel), in der er sich von Wagner beeinflußt zeigt, dem Violinkonzert, seinen Singspielen, Symphonien, seinen gemischten und zahlreichen Männerchören.

Seiner eingeschlagenen neuen, volkstümlichen Richtung folgen nun eine ganze Reihe gleichgesinnter, kleinerer Talente. F. A. Ehrström (1801—1850) schreibt einfache Lieder zu Runebergs Dichtungen, C. Greve in Åbo (1820—1851, Konzertmeister, Dirigent der Musikgesellschaft), wieder ein geborener Deutscher und Schüler Davids, eine »Sommernachtsmusik« (1847), die Musik zu Berndtsons historischem Schauspiel »Aus dem Kampfe des Lebens« (1851) mit dem populären Björneborger Marsch. Diesen »Älteren« folgen die in denselben Spohr-Mendelssohnschen Bahnen fortschreitenden K. M. Moring (1832—1868), der Komponist von »Schön Jenny« für gemischten Chor und vielen Liedern, Dr. Karl Collan (1828—1871), der den Finnen den Wasamarsch auf Topelius' Dichtung und den populären »Gesang des Savalosaksers« (A. Oksanen) schenkt, der eine schwedische Übersetzung des Kalevala-Epos verfaßt und den leise bei Pacius anklingenden, volkstümlich-nationalen Ton schon schärfer, wenngleich mit recht dilettantischen Mitteln forttönen läßt. Ihnen folgt F. v. Schantz (1835—1865), der Autor vaterländischer Gesänge, Singspiele, Männerchöre und des »Finnischen Studentenmarsches«, bis wir in dem gleichfalls aus Deutschland (Danzig) vom Leipziger Konservatorium eingewanderten Rich. Faltin (* 1835; 1856—1869 Gesang- und Orchestervereinsdirigent in Wiborg, seit 1869 in Helsingfors als Dirigent, Orgel- und Klavierpädagoge wirkend. Er vermittelte den Finnländern die erste Bekanntschaft mit den Chorwerken Bachs, Händels, unserer Klassiker, Cherubinis, Schuberts, Schumanns und

Liszts usw.), der Lieder, Chöre aller Art, drei Choralbücher, Orgelsachen und eine Kantate schrieb, wieder auf einem wirklichen Hügelgipfel stehen. G. Linsén (* 1838, Vokalkomponist, »Sommertag in Kaugasala«), H. Borenius (* 1840, »Das Vöglein« für gemischten Chor) und C. G. Wasenius († 1899) in Åbo leiten als benachbarte Spitzen in anmutiger, aber nur unbedeutende Erhebungen aufweisender Landschaft zum ersten namhaften finnischen Romantiker, in dem sich der neudeutsche Einfluß mit Wagner zuerst in größerem Umfange bemerkbar macht: Es ist Martin Wegelius (1846—1906; Schüler Bibls, Richters und Pauls, 1878 Direktor der finnischen Oper, dann Konservatoriumsdirektor und Musikvereinsdirigent in Helsingfors). Wir besitzen von ihm die »Wallfahrt nach Kevlaar«, eine Ouvertüre zu Wecksells »Daniel Hjort«, Rondo quasi Fantasia für Klavier und Orchester, Ballade für Tenor und Orchester, »Mignon« für Sopran und Orchester, Festkantate »Der 5. Mai«, »Weihnachtskantate, Kantaten, Lieder«. Auch als Musikschriftsteller ist er mit einer »Geschichte der abendländischen Musik« (1891—1893), einem Lehrbuch der allgemeinen Musiklehre und Analyse (1888—1889) und einem »Kursus im Tontreffen« hervorgetreten.

Hatte Wegelius in seinen Kompositionen eine Art Übergangsstadium repräsentiert, so war der ihm folgende Rob. Kajanus (* 1856; studierte [1877—1880] in Leipzig [Konservatorium], Paris [1880], Dresden [1882], entwickelte in Helsingfors aus dem Orchesterverein das den größten Aufgaben gewachsene Philharmonische Orchester, seit 1897 Universitätsmusikdirektor) der erste, bewußt nationale Töne anschlagende Neuromantiker Finnlands. Wir besitzen von ihm mehrere symphonische Dichtungen, darunter die stark von Wagner abhängige »Aino«, finnische Rhapsodien, »Kullervo«, zwei Kantaten, Orchestersuite »Sommererinnerungen«, Lieder und Klaviersachen. Als Beispiel seiner nationalen Melodik mag das naturfrische, volkstümliche Andantino aus seinen »Lyrischen Stücken« für Klavier (Breitkopf & Härtel), einem kleinen finnischen Gegenstücklein zu den Griegschen, dienen:



Kajanus gebührt im übrigen das Verdienst, Beethovens neunte Symphonie 1888 zum ersten Male in Finnland aufgeführt zu haben.

C. Das Zeitalter der Neuromantik bis zur Gegenwart.

Haupt und Führer der Neuromantik wird aber bald Finnlands größter Komponist: Jean Sibelius[1]) (* 1865 in Tavastehus, vom Jurastudium zur Musik übergehend, studierte er drei Jahre am Helsingforser Konservatorium [Wegelius], dann in Berlin [Alb. Becker, Bargiel], Wien [Goldmark, Rob. Fuchs] und lebt seit 1893 in Kerava bei Helsingfors der Komposition). Unter seinen bisherigen Kompositionen seien die »Scène de ballet«, die symphonischen Dichtungen »Kullervo«, »Skogsrået« (Die Waldnymphe), die Musik zum Schauspiel »König Christian II«. (nebst Suite daraus), die ihn zuerst nachhaltig und rasch im übrigen Europa einführenden Orchesterlegenden »Der Schwan von Tuonela«, »Lemminkäinen zieht heimwärts«, drei Festkantaten (darunter »Finlandia«, »Athenarnes Sång«), Lieder[2]), Klaviersachen (F dur-Sonate, Drei lyrische Stücke [Kylliki], Transkriptionen finnischer Volksweisen), die ein ganzes Orchester aus dem Instrument hervorzaubern, zwei Symphonien (Nr. I E moll 1899, Nr. II D dur 1902), Careliasuite, Klavierquintett, Streichquartett, Phantasie für Cello und Klavier u. a. angeführt.

1) Vgl. K. Flodin, J. Sibelius, Finnische Rundschau 1901, 4, das schwed. Sibeliusheft der »Finsk Musikrevy« 1905, 23/24 und W. Niemann, J. Sibelius, Signale 1904, 12/13 und Daheim 42, 32.

2) Vgl. Mélodies de J. Sibelius, Le Guide musical, Bruxelles 1906, 1.



JEAN SIBELIUS

Sibelius' Musik ist reine Heimatkunst. Äußerlich schon künden dies seine Vorwürfe: Gestalten heimischer Runengesänge, des Nationalepos »Kalevala«, Dichtungen der Nationaldichter Runeberg und Topelius. Seine Musik zeigt die Melodik und Rhythmik der finnischen Volksweisen ebenso unverfälscht wie die Griegsche in Norwegen. Sie ist unmittelbarer Ausfluß der Volksseele, denn sie ist eine Musik träumender, süßer Melancholie, tiefen Schmerzes — Sekunddissonanzen mit schweren seufzerartigen Ausrufen[1])



sind in ihr häufig —, brennender vorwärtsstürmender Sehnsucht, stiller Hoffnung, harten Trotzes. Eine Musik, gesättigt von intimster Naturpoesie und poetischester Stimmung, einer grau verschleierten, sinnenden Unendlichkeitsstimmung, die über dem vom bleichen Schein der Mitternachtssonne vergoldeten, armen und doch von seiner Bevölkerung mit solch rührender heißer Liebe umfaßten Lande der »tausend Seen«, der unendlichen Moor- und Waldreviere, der tosenden Flüsse, brausenden Wasserfälle, überkrönt vom Imatra, des Labyrinthes der Schärengassen, dem Lande des dunklen endlosen Winters und, ach, so kurzen Frühlings und Sommers träumend gebreitet liegt. In allen seinen Werken, besonders ausgeprägt aber in seiner symphonischen Dichtung »Eine Sage«, einer der erschütterndsten modernen Tondichtungen, in der er wohl alle Leiden des gegenwärtigen Geschickes seines Volkes für die Nachwelt in Tönen nachgedichtet hat, leben diese echt nordischen Stimmungen. Wenn Spitta[3]) einmal sagt: »Oft findet man bei Gade Stellen, an denen es zuerst laut und lebhaft hergeht, aber ehe man es
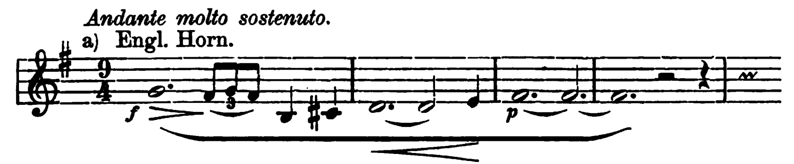
---

1) Auch darin ist seine Kunst dem Volksboden entsprossen, denn in den Runengesängen gibt es gleichfalls sogenannte Seufzerstrophen, in denen der Refrain durch tiefe, naturalistische Seufzerlaute gebildet wird.
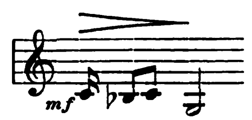
2) N. W. Gade in »Zur Musik«, Berlin 1892, S. 379.

vermutet, ist alles in ein leises Tönen zurückgesunken; die Bewegungen werden undeutlich und seltsam verzogen, Schatten scheinen sich zu breiten und Nebel Meer und Land zu überziehen — Stellen, die nur bei ihm und der jungnordischen Schule vorkommen«, so empfinden wir ganz dasselbe beim Anhören eines Werkes von Sibelius. Mit Gade teilt er die neue stimmungsvolle »Verwendung des Hornklanges, namentlich in den tieferen Tongebieten«, die grau gedämpfte, aber fein differenzierte Koloristik und die »bildererzeugende Kraft« seiner Musik. Nur eins fehlt seinen Werken im Gegensatz zu den Werken der übrigen modernen Nordländer fast ganz: das freundliche oder fröhliche Element. Sibelius' Kunst ist eine tief ernste düstere, graue, fast nie blickt bei ihm ein Sonnenstrahl durch die Wolken einer sich in Sehnsucht und Schmerz verzehrenden, aber eben darum so echt heimatlichen musikalischen Grundstimmung. Sibelius ist im Wesen seiner Kunst — kaum eine ganz verschwindende harmonische Beeinflußung durch Wagner ist stellenweise zu konstatieren — auch nicht im geringsten durch westeuropäische Meister beeinflußt worden. Seine Kunst ist rein finnisch, seine Werke sind mit dem Herzblut des patriotischen Finnen, der mit seinem Volke lebt, geschrieben. Sibelius liebt sein Volk und dies erwidert seine Liebe in abgöttischer Verehrung, er ist schon heute an die Seite von Topelius, Runeberg und Pacius getreten. Nur in der Technik hat er von den Westeuropäern gelernt. Seine glänzende Instrumentation geht auf Goldmark, seine liebevolle Detailmalerei auf Rob. Fuchs zurück. Er ist ein Meister der den poetischen Ideen und ihrer Durchführung angepaßten Form, ein Meister der Kontrapunktik, Klarheit der Klangwirkungen, Zweckmäßigkeit der Instrumentation, er ist ein wahrhaft großer Künstler von vollendetem Geschmack; das zeigt sich in der minutiösen Detailausführung seiner Werke. Das ungeklärte, ungestüme wehevolle Drängen, das leidenschaftlich dahinbrausende Feuer seiner früheren Werke ist einer immer abgeklärteren,
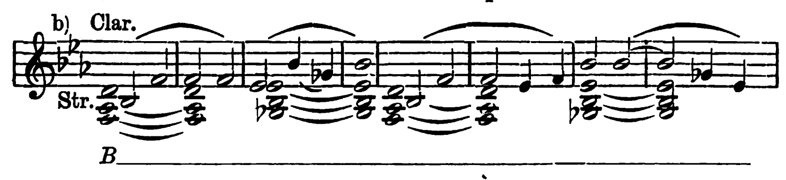
die Plastik und ruhige Größe des Aufbaues nie außer acht lassenden Ruhe seiner jüngeren gewichen. Lassen wir ihn nun selbst sprechen. Am berühmtesten ist er in Deutschland wohl durch das zarte impressionistische Stimmungsbild »Der Schwan von Tuonela« geworden. Dieser zieht majestätisch auf dem das Reich des Todes umgebenden breiten, schwarzen Flusse dahin, also feierlich singend:
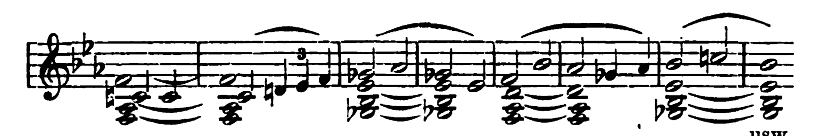


Lichte Lohengrin-Sphärenklänge der vielfach geteilten, gedämpften Streicher begleiten ihn auf seiner Märchenwanderung. Auch die mit dem charakteristischen Anfangsmotiv:
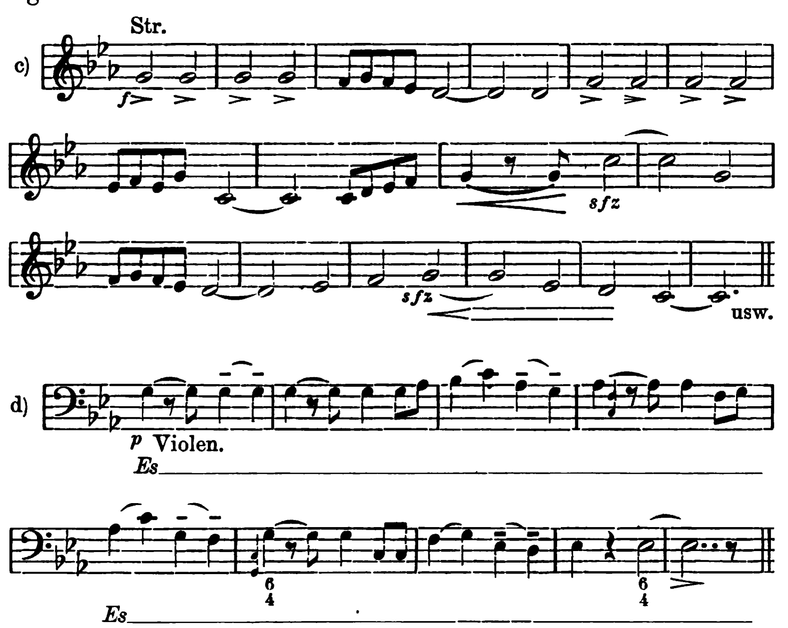


beginnende Mär vom heimwärts ziehenden Lemminkâinen — dem Achilles der finnländischen Mythologie, dem schönen und tapferen Liebling der Frauen, der nach ermattenden Kämpfen von seinen in Streitrosse verwandelten Sorgen begleitet, nach mancherlei Abenteuern in die an Kindheitserinnerungen reiche Heimat zurückkehrt —, sowie das herrliche tiefpoetische »Frühlingslied« erklangen häufiger auch bei uns. Am wenigsten ist »Eine Sage« bekannt geworden, und gerade sie ist eins seiner persönlichsten Werke. Ihre Hauptthemen sollen uns mit Sibelius vertrauter machen. Hier steht der Naturpoet vor uns:



B

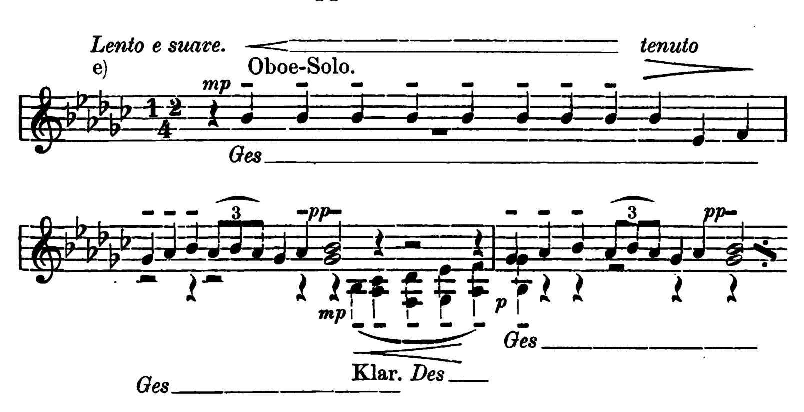


Hier der musikalische Kalevala-Interpret, der uns von reisigen Recken erzählt:

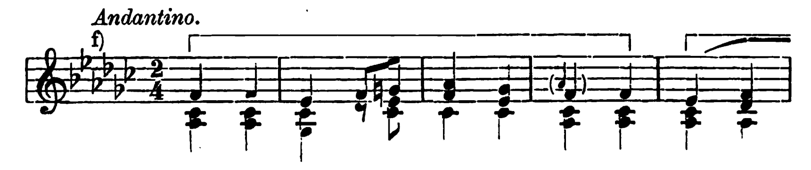


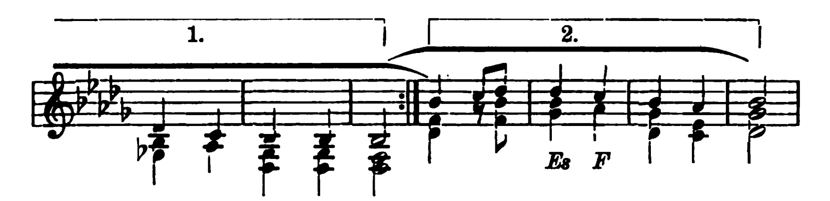
Von den beiden Symphonien hat namentlich die zweite durch Fiedlers, Schnéevoigts, Neissers, Affernis und andrer für den Meister eintretender Orchesterleiter hingebende Interpretationen langsam ihren Weg ins Herz Europas gefunden. Beiden fehlt der monumentale Charakter, sie sind rhapsodisch-episch und lyrisch angelegt und als Dokumente von Sibelius' Eigenart in ihrer Fülle von Naturpoesie und Stimmungskraft wichtige musikalische Belege für die neuerliche Entwicklung der finnischen

Symphonik. Im Trio des Scherzos der zweiten ist eine Stelle, an der man erkennen kann, daß die finnische Musik eine Mittlerstellung zwischen der skandinavischen und russischen einnimmt und zuweilen ganz scharf gen Osten schaut, hinein in die unendlichen russischen Steppen:

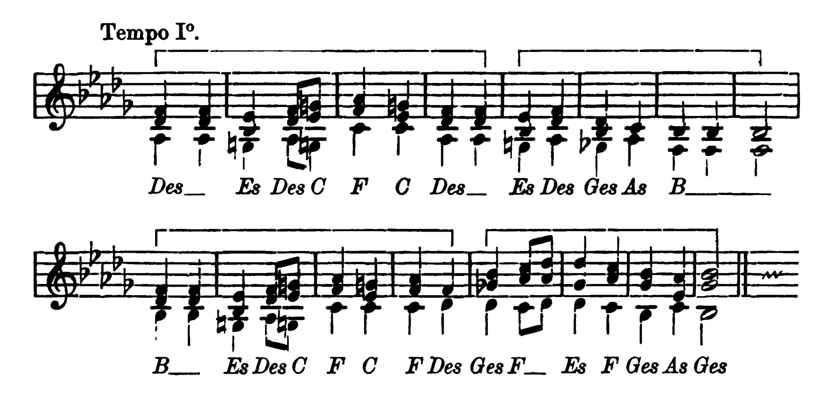


Dieselbe Empfindung haben wir beispielsweise im Andantino der kraftvollen, gedrungenen F dur-Klaviersonate, deren beiden Ecksätze mit ihrer durchaus volkstümlichen, idyllisch-heiteren und energisch vorwärts stürmenden Melodik wie aus dem Volke heraus geboren zu sein scheinen. Der langsame Mittelsatz zieht abermals eine neue volkstümliche Quelle heran: das geistliche Volkslied, von dem wir oben sprachen. Wie kein andrer vermag er die eigentümliche Mittlerstellung der finnischen Tonkunst zu beleuchten. In einem durch die strenge Beobachtung der Kirchentöne erzielten altertümlich-herben Tone setzt das Thema (in akkordischem Satze zusammengezogen) ein:





wird darauf unter weiten Arpeggien variiert, um dann zum letzten Male durch abermals veränderte Harmonik in ein zauberhaftes Dämmerlicht gehüllt zu werden:



Das ist reinste, aus dem Fühlen und Denken des finnischen Volkes geborene Heimatkunst! Neben Sibelius kommt ernstlich in Frage in unserer Zeit nur Armas Järnefelt[1]) (* 1869 in Wiborg; Schüler Busonis [Klavier], Wegelius' in Helsingsfors, Massenets in Paris und Alb. Beckers in Berlin [Komposition], dann Korrepetitor an den Theatern zu Magdeburg und Düsseldorf, Kapellmeister an der Stockholmer Hofoper, jetzt als Wegelius' Nachfolger Konservatoriumsdirektor in Helsingfors; seine Frau ist die vortreffliche Konzertsängerin Maikki J. geb. Pakarinen). Er zeigt sich in Orchestersuiten, symphonischen Tondichtungen wie im »Heimatklang« (vierteilige sinfonische Fantasie), in zwei Ouver-

1) Vergl. schwed. Biographie in der »Svensk Musik-Tidning« 26, 10.

türen, einer fünfsätzigen Orchesterserenade, einigen Männerchören mit Orchester, a capella-Chören und einigen wenigen Klavierstücken, in dem die Einführung des Christentums in Finnland im 12. und 13. Jahrhundert schildernden »Korsholm«, das seinen Ruf in Deutschland begründete, einem Prélude, in zahlreichen schönen und stimmungsvollen Liedern und Männerquartetten (»Sirkka«) als ein namentlich als Lyriker und feiner Kolorist hochbegabter Tondichter. — In die moderne Zeit ragt noch der leider jungverstorbene Ernst Mielck (1877—1899; Schüler A. Tietzes in St. Petersburg [Klavier], dann [1890—1894] Ehrlichs, Radeckes und Bruchs in Berlin). Er machte sich durch ein Streichquartett op. 1 Gmoll, ein Streichquintett op. 3 Fdur, das »Altgermanische Julfest«, die erste finnische (viersätzige) Symphonie in Fmoll op. 4 (1897, umgearbeitet 1899 für Dresden), eine »Dramatische Ouvertüre« op. 6, durch die finnische Klavierphantasie mit Orchester op. 9, die finnische Orchestersuite op. 10, ein tiefempfundenes »Altböhmisches Weihnachtslied«, in Händelisch milder ruhiger Pastoralestimmung gehalten, für gemischten Chor und Orchester, Lieder (»Das Fischermädchen« u. v. a.) und Klaviersachen vorteilhaft bekannt, obwohl die bei kristallklarer und ideal schöner Formgebung durchaus klassizistisch-akademische und musikalisch nur ganz unerheblich ausgeprägt nationale Gesamtrichtung seiner an unseren Altklassikern, an Mendelssohn und Bruch geschulten Kunst ihn aus dem neuromantischen Kreise doch ausschließt. Manuskript blieben eine Macbeth-Ouvertüre op. 2 und ein Ddur-Konzertstück für Violine und Orchester op. 8. Stofflich ist seine künstlerische Tendenz allerdings eine ausgeprägt nationale. Er wollte die Volksliederschätze seines Landes heben, eine finnisch-nationale Musik auf klassizistischer Grundlage schaffen. So will die »Finnische Suite« Bilder aus dem finnischen Volksleben geben. Die ersten drei Sätze — Hirtenlied, langsamer Tanz der alten Frauen um die Braut, Stiefelquadrille — sind sogar musikalisch auf finnischen Volksweisen aufgebaut, die

beiden letzten — Andante, Abzugsmarsch — absichtlich volkstümlich gehalten. Mielcks Werke fanden auch einige Male Eingang in Deutschland, insbesondere in Berlin und Dresden. — Um Sibelius und Järnefelt wären dann noch der gleich Mielck weniger national schaffende Organist Oskar Merikanto (* 1868; Oper »Das Mädchen von Pohja«, vielgesungene leichtere Lieder), Erik Melartin (* 1875; Schüler von Wegelius, ein feinsinniger Lyriker), der allerdings weniger persönliche Selim Palmgren (* 1878; vielgesungene Männerchöre, Lieder, Klaviersachen) und im Liede O. Katilainen, P. Hannikainen und M. Tainio gleich dem bedeutendsten neueren Musikgelehrten Finnlands Dr. Ilmari Krohn (* 1867; Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Helsingfors, verdienter Erforscher finnischer Volks- und Kirchenmusik; 44 geistige Lieder a capella, Advents- und Weihnachtslieder, Klaviersonate, In memoriam, Lieder, Psalmen, Motetten, Streichorchestersuite) und dem angesehensten finnischen Musikschriftsteller Karl Flodin (* 1858; dramatische Szene »Helena« aus Goethes Faust für Sopran und Orchester, Cortège für Blasorchester, »Sommernacht« für gemischten Chor, »Auf der Fraueninsel« für Männerchor, Musik zu Hauptmanns »Hannele«) als namhafte Komponisten der finnischen Neuromantik zu nennen.

Finnland ist wie Schweden recht eigentlich ein »Land des Gesanges«. Zahllos sind darum die ausgezeichneten Sangeskräfte im 19. Jahrhundert, von denen einige europäischen Ruf besaßen. In den 30er Jahren war Johanna v. Schoultz weit über Finnland als Sängerin berühmt. Als hervorragende Bühnensängerinnen bewährten sich Ida Basilier (lebt in Norwegen), Emmy Strömmer-Ackté, die Mutter der heute überall bewunderten Aïno A., der Primadonna der Pariser Großen Oper; auch in Deutschland wurde Emma Engdahl-Jägersköld, als Koloratursängerin Elin Fohström-Tallqvist, deren Schwester Alma Fohström-Rode, die einstige Primadonna der Moskauer Kais. Oper, in Italien und Rußland die Mezzosopranistin Hortense Synnerberg, als eine feine, zarte Liedersängerin Ida Ekman

und die früher an der Opéra comique beschäftigte, dann in Skandinavien und Südamerika vielgereiste Frau Ada Leander-Flodin mit gleich großen Ehren bekannt wie die Herren Hjalmar Frey an der Petersburger Hofoper oder die trefflichen Helsingforser Gesangspädagogen Forstén und Ojanperä. Und die Namen der Klavierbeherrscher Karl Ekman, Frau Sigrid Schnéevoigt, des Cellisten Georg, des vorzüglichen Kaimorchester-Befehlshabers G. Schnéevoigt sind auch uns geläufig.

Erinnern wir noch an die unzähligen finnischen Männerchöre, unter denen die Tolfvorna (dreifach besetztes Männerquartett) und die im ganzen Norden bekannten »Muntra Musikanter« seinerzeit unter Sohlström in Paris wie auch in Hamburg, Berlin, Rußland und Dänemark so großes Aufsehen machten, an die finnischen und schwedischen Studentengesangvereine, die auch bei uns Jubel und Sympathie erweckten, so haben wir auch auf diesem praktischen Gebiet aufgewiesen, welche staunenerregende und doch innerlich starke und gesunde musikalische Kultur das nordische Reich am Bottnischen Meerbusen heute durchströmt.

Im Laufe nur eines einzigen Jahrhunderts hat es in der Gegenwart unter Sibelius und Järnefelt den ersten imposanten Gipfel seiner überraschend schnellen musikalischen Entwicklung gewonnen. Hier steht die Sonne noch im Zenith, im übrigen Skandinavien neigt sie sich bereits gen Abend.

Von seiner hohen Warte herab grüßen wir noch einmal die stammverwandten Reiche der Mitternachtssonne. Voller Eigenart wie ihre Natur ist ihre Musik. Möchte dieses Buch recht vielen ein freundlicher und sicherer Führer zu ihr gewesen sein!



Namen- und Sachregister.

Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.



